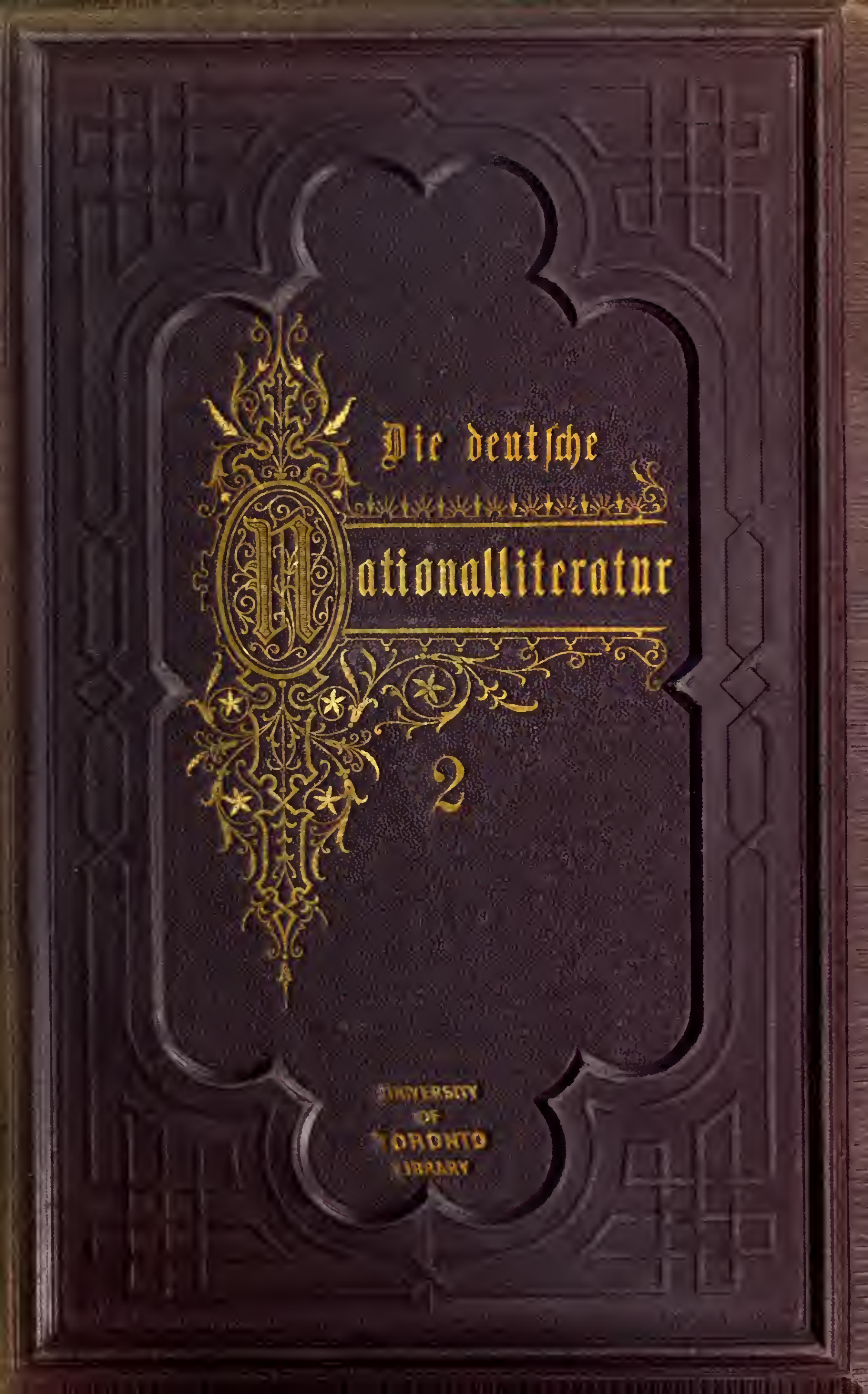

Die deutsche
Nationalliteratur
2







Die deutsche Nationalliteratur.

II.



Die Deutsche Nationalliteratur

im

XVIII. und XIX. Jahrhundert.

Historisch und ästhetisch-kritisch dargestellt

von

Joseph Hillebrand.

Zweiter Band.

Die deutsche Nationalliteratur im letzten Viertel des XVIII. Jahrhunderts.

Dritte Auflage,

durchgesehen und vervollständigt vom Sohne des Verfassers.



Gotha.
Friedrich Andreas Perthes.
1875.



Inhalt des zweiten Bandes.

Fünftes Buch.

Die deutsche Nationalliteratur um die Blüthezeit Goethe's und Schiller's.

Seite

I.

Die poetische Literatur.

Erstes Kapitel.

Zweites Kapitel.

Drittes Kapitel.

II.

Die wissenschaftliche Nationalliteratur in der Zeit von Goethe und Schiller.

Viertes Kapitel.

Fünftes Kapitel.

Einleitendes.

Die Epoche unserer Nationalliteratur, welche dieser Band umfaßt, wird von unsern beiden größten Dichtern, Goethe und Schiller, hauptsächlich vertreten. Sie erstreckt sich vorzugsweise über das letzte Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts und reicht noch in das erste des 19ten hinüber. Ihren Charakter aber bildet wesentlich der Geist des ersteren, wie sich derselbe eben in den neunziger Jahren als das Resultat des Strebens des ganzen Jahrhunderts bekundet, welches Schiller mit Recht als „das menschliche" bezeichnet, und welches herbeizuführen „alle vorhergehenden Zeitalter sich angestrengt haben". Die Menschheit in der Freiheit des Individuums darzustellen, war es, worauf es ankam, und worauf sich die Bewegungen richteten, denen man überall begegnet, auf der Höhe der Ideen und in den Kreisen der bürgerlichen Strebungen, auf dem Gebiete der Kirche nicht minder als auf dem des Staates, in der Wissenschaft und im Leben. Wer nun in jenen Anstrengungen, sei es des Denkens oder Wollens, darum weil in beiderlei Hinsicht Verirrungen stattgefunden, nichts sehen mag, als dünkelhafte Opposition gegen Alles, was Gesetz und Recht geheiligt, als frivoles Spiel mit Religion und Wahrheit, wer in den Regungen der Gemüther nichts Anderes finden will, als egoistische Leidenschaft und zerstörungssüchtige Neuerung, kurz, wer nicht versteht oder nicht Lust hat, die Erscheinungen jenes emancipativen Jahrhunderts, das in mehr als einer Rücksicht das Princip der Reformation erst zu seinem Rechte brachte,

nach ihrem eigentlichen Ziele und ihren innersten Motiven zu fassen und zu beurtheilen, dem bleibt freilich nichts übrig als eine trostlose Öde, aus der ihn keine Zeugen edleren Sinnes ansprechen, so wie es ihm ein unbegreifliches Räthsel scheinen muß, wie aus dieser absoluten, inhaltsleeren Verneinung ein so herrliches Reich der Geistesfülle, der Volkswohlfahrt, der Freiheit, der allseitigsten bürgerlichen wie menschlich-idealen Thätigkeit erwachsen mochte.

Die Krisis aber, in welcher sich alle Richtungen und Bewegungen des Jahrhunderts zur Geburt der neuen Zukunft versammelten, war die politische Umwälzung, die in Frankreich die Idee der Menschheit praktisch zu vollziehen suchte [1]), während gleichzeitig in Deutschland die philosophisch-wissenschaftliche Reformation in Kant ihren Durchbruch fand, welche dasselbe Princip auf theoretischem Wege ausführen wollte. Die Freiheit des Subjekts (des Menschen als solchen) war dort wie hier das Ziel. Auf dieser Grundlage sollte fortan die wahre Bildung und Wohlfahrt zugleich gegründet werden. Das Gesetz sollte den Thron besteigen, welchen bisher die Autorität der Gewalt besessen, und unter seinem Schutze sich die Freiheit der Menschheit nach allen Seiten hin in der Freiheit aller Individuen vollziehen. Der Zeitpunkt war eingetreten, „wo", wie Goethe in der Novelle sagt, „es deutlich wurde, daß alle Staatsglieder in gleicher Betriebsamkeit ihre Tage zubringen, in gleichem Wirken und Schaffen, Jeder nach seiner Art, erst gewinnen und dann genießen sollen".

Diese Stufe menschlich-freier Bildung nun, welche aus der Wurzel des auf sich selbst gestellten Subjekts in der freien Gemeinschaft der socialen Beziehungen ersprießen soll, ist auch die wahre Seele und der wesentliche Gehalt derjenigen nationalen Literatur, die wir in unserer Geschichte als die vorzugsweise

---

1) „Jedes einzelne Jahr des Jahrhunderts", sagt Frau v. Staël („Betrachtungen über die vornehmsten Begebenheiten der französischen Revolution", Bd. I, Thl. 1, Kap. 7), von der Revolution, „führte auf allen Wegen dahin." Mit der Vollendung der englischen Revolution gegen Ende des 17. Jahrhunderts war der erste emancipative Schritt geschehen, die nordamerikanische that den zweiten, die französische resumirte eben das gesammte revolutionäre Streben.

klassische zu bezeichnen pflegen, und welche eben in dieser Epoche zur Geltung kommen wollte. Die Poesie zugleich zum Spiegel und Leiter der Kultur zu machen, die Wissenschaft mit der Kunst möglichst zu vermählen, überhaupt aber der Freiheit des Gedankens wie den Ideen des Genies den höchst vollendeten und bedeutsamsten Ausdruck zu geben, ist das Charakteristische dieser unserer Literaturzeit. Wie wir gleich anfangs bemerkt, erscheinen Goethe und Schiller als ihre eigentlichsten Träger und Vertreter, an welche sich auch in wissenschaftlicher Hinsicht insofern der Geist derselben lehnt, als (abgesehn von dem Werthe ihrer eignen wissenschaftlichen Ausführungen) Beide jedenfalls das Verdienst ansprechen dürfen, die Eigenthümlichkeit des neuen nationalprosaischen Sprachausdrucks fester bestimmt, die Klarheit der Auffassung und die freiere Methode der Behandlung gefördert und dem allgemeineren Bewußtsein Empfänglichkeit und Verständniß für wissenschaftliche Gegenstände theils eröffnet, theils erweitert zu haben, hier wie in der Dichtkunst vollendend, was Lessing begonnen und begründet. Beide theilen unter sich die Erbschaft der langen Mühen und Sorgen eines halben Jahrhunderts, die sie aber nicht gleich verschwenderischen Söhnen leichtsinnig vergeuden, sondern mit eigener bedeutender Anstrengung anlegen und zu dem reichsten und gediegensten Kapitale für künftige Bildung erheben. Daß sie selbst noch Theil genommen an der Arbeit des Erwerbs, daß sie die Jahre des Kampfs, der Zerrissenheit, des drangvollen Suchens und Strebens mitgelebt und miterfahren, gab ihrem Genie erst den rechten Beruf, das schöne Werk der klassischen Nationalbildung zu seiner Reife hinzuführen.

Wenden wir nun den Blick dem Anfange dieser Epoche zu, so sehen wir, wie der Jugendsturm ausgetobt, wie die vielfachen Versuche trefflicher Talente, die sich nur zu oft in die falsche Stellung eingebildeter Genialität hineinzwangen, gediegenem Wirken allmälig Platz gemacht, wie überhaupt die Mäßigung, besonders auf dem Grunde näherer und besserer Bekanntschaft mit dem Geiste des Alterthums, dem frischen Streben sich zugesellt hatte. Ebensowohl bemerken wir aber auch, wie all dieses Ringen, Suchen, Verneinen und Behaupten der drangvollen Generation dahin auslief, der Reife und Fülle der neuen klassischen Literatur den Boden

zu bereiten und ihr die Elemente ihres Wachsthumes zuzuführen. Was auf diesem Wege erstrebt worden und an der Grenze der Drangepoche sich gesammelt hatte, ist in drei Werken vor uns hingestellt, welche als bedeutsame Zeugen der geistigen Errungenschaft aus jener Zeit vor uns hintreten, zugleich die wesentlichen Keime zukünftiger Saat bewahrend — Lessing's „Nathan", Herder's „Ideen zur Philosophie der Geschichte" und Kant's „Kritik der reinen Vernunft". Der „Nathan" zeigt uns die religiöse und ethische Weltanschauung, die freie Vernunftreligion, zu der sich die Folgezeit zunächst bekennen sollte; die Herder'schen „Ideen" signalisiren die Spitzen des menschheitlichen Kosmopolitismus, dem unsere Literatur fortan besonders zuneigte; die Kant'sche „Kritik" aber zeigt den archimedischen Punkt, von welchem aus die Welt des freien Geistes sich erheben und ihren neuen Lauf beginnen konnte.

Alles, was uns die Epoche in poetischer und wissenschaftlicher Hinsicht zu bieten hat, es sind Ausführungen jener Werke, Behandlungen der Themen und Fragen, welche in ihnen niedergelegt, angeregt und eingeleitet sind. Goethe und Schiller vollführten mit der Fülle ihres Genies, was dort verheißen worden. Als sie jene Fragen im Geiste der Zeit beantwortet, als sie die Lehre der Geistesfreiheit und ihrer Rechte im Gebiete des Menschlichen hinlänglich ausgesprochen und der Welt das Ziel, wohin sie fortan streben sollte, nämlich die frei vermittelte Einheit zwischen Natur und Bildung, zwischen Wissenschaft und Kunst, zwischen Idee und Leben, vollständig aufgezeigt, hatten sie ihren hohen Beruf vollendet und mochten getrost der Zukunft überlassen, ihre Gaben zu benutzen, ihre Wege zu verfolgen, ihre Standpunkte zu erweitern und diese mehr und mehr in die Mitte der gesammten bürgerlichen, sittlichen, geschichtlichen und religiösen Verhältnisse vorzuschieben. Kaum hat die Kulturgeschichte nächst Homer noch ein zweites Beispiel solch universaler Einwirkung der literarischen Genialität auf das Bewußtsein nicht bloß der Mitzeit, sondern einer weiten, großen und reichen Zukunft aufzuweisen. Nicht bloß Deutschland ruhet mit seiner Bildungsmacht auf diesen Säulen seiner Literatur, sondern auch das Ausland lehnt sich vielfach an sie an. Und wie möchte es anders sein, da die herrschenden

Ideen der neuen Zeit nirgends so bestimmt, so tief, so rein und wahr und in so vollkommner Form ausgesprochen liegen, als auf dieser Seite? Goethe und Schiller bezeichnen den Anfang der Weltliteratur und stehen doch tiefer und fester auf deutschem Grunde, als irgend Andere. Das geistige Leben unseres Volks hat sich in ihnen gesammelt, um aus ihnen mit gesteigerter Wärme und Kraft in seine Adern zurückzubringen und sein weltbürgerliches Menschenthum zu innerlicher Gediegenheit zu steigern. Und so bewegen sie sich auf der Höhe unserer nationalen Gesammtbildung, die aus ihren Werken in tausend Zügen wiederstrahlt.

Wie nun aber in unserer Literatur selbst alle späteren Richtungen und Entwickelungen, von der romantischen Schule an bis auf die vielseitigen Gestaltungen der Gegenwart herab, von dort ausmünden, wird im Verlaufe der folgenden Darstellung an gehöriger Stelle berührt werden. Form und Motive, wie sie sich auch nüanziren, Sprache und Ton der Bewegung, wie vielseitig sie auch scheinbar wechseln, ästhetische Standpunkte und Tendenzen, wie verschieden sie dem ersten Blicke sich darstellen mögen, haben in den Leistungen jener beiden Männer ihre Haltpunkte, ihre Grundlinien und Grundlaute. Ihre literarische Stellung fordert daher eine vielseitigere und umfassendere Darlegung als die irgend einer andern Persönlichkeit im Bereiche unserer Literatur. Mit ihnen haben wir diese Epoche nicht bloß zu beginnen, sondern sie auch in ihnen größten Theils fortzuführen. Es wird hierbei nicht bloß darauf ankommen, die Produktionen derselben an und für sich zu vergegenwärtigen, sondern auch nachzuweisen, wie Beide in ihrer Verschiedenheit sich ergänzen, wo sie bei ihrem Auseinandergehen wieder zusammentreffen, wie sie endlich in edelster Gemeinthätigkeit die höchsten Aufgaben der Poesie, der Bildung und des humanen Strebens zu behandeln und zu lösen suchen. Was neben ihnen gleichzeitig auf dem Gebiete der Literatur, dem wissenschaftlichen wie dem ästhetischen, Weiteres erwuchs, darf füglich erst nach ihnen zur Darstellung kommen, da es eben durch sie unmittelbar oder mittelbar bedingt erscheint.

Viertes Buch.

Goethe und Schiller.

I.

Goethe [1].

Erstes Kapitel.

Allgemeine Charakteristik.

Nicht ohne Scheu und Verlegenheit trete ich dem Manne näher, dessen Bild zu zeichnen ich nun unternehmen muß. Es ist nicht seine Größe, die mich drücken möchte, denn diese ist einfach, still und von menschlicher Ansprache, auch nicht der Reich-

1) Von der unermeßlichen Goethe-Literatur und den vielseitigen, neuerdings herausgegebenen Korrespondenzen zwischen ihm und berühmten Zeitgenossen wird hier billig abgesehn. Einzelnes wird hin und wieder an geeigneter Stelle Erwähnung finden. Nur ein neueres Werk von Rosenkranz, „Goethe und seine Werke" (1847), mag hier besonders genannt werden, weil es den Gegenstand umfassend behandelt. Im Übrigen vergleiche man über jene Literatur Lancizolle, „Chronologisch-bibliographische Übersicht u. s. w." (1846). Wir werden im Verlaufe dieses Buches, wie wir es bei den vorhergehenden gethan, an den betreffenden Stellen die wichtigsten seit 1850 erschienenen Schriften, welche sich auf den Gegenstand beziehen, anmerken.

thum seiner Werke, der mich überwältigen könnte, denn der ist gediegen und ohne Prunk, mehr eine freundliche Gabe als übermüthiges Großthun; — was mich zagen läßt, ist das Gewirre der Meinungen, die über sein Leben und Wirken wie helle und dunkle Wolken treiben, es sind die Parteien, die individuellen Sympathien und Antipathien, die sich in äußersten Gegensätzen um seine Person und Werke drängen, es sind die tausend Urtheile, die aus eben so vielen Schriften hervorlauten und sich hier in oberflächlicher Leichtfertigkeit, dort mit dem Ernste kennerischer Kritik, bald im Tone romantischer Helldunkelei, bald mit der Miene schulphilosophischer Pedanterie, auf der einen Seite in sittenrichterlicher Strenge und theologischer Frommgläubigkeit, auf der andern in politischer Eiferei und allerlei kleinlicher Leidenschaft kund geben und eher auf alles Andere als auf die eigenthümliche Originalität, wodurch der Mann der erste Dichter seiner Nation und seiner Zeit geworden, gerichtet sind. Nur Wenige reden über ihn mit freier Umsicht und sachlicher Würdigung, mit Liebe und Strenge zugleich, wie es sich bei einem so wichtigen und theueren Gegenstande ziemt.

Aus der Mitte dieser Stimmen nun hervorzutreten und ein klar-bestimmtes Wort, wahr und verständlich, in Ernst und mit Theilnahme auszusprechen, fordert eben so sehr, daß man jene gehörig vernommen und erwogen habe, als daß man durch emsiges Selbststudium mit der Person des Dichters und seinen Werken in vertraute Nähe gekommen sei, ihm selber seine eigensten Töne abgelauscht, in dem mannichfaltigen Wechsel seiner Gestalt den ursprünglich-gleichen Grundzug aufgefaßt, endlich, dem ganzen freien Spiele seines vielseitigen Genies gegenüber, den literarischen und allen sonstigen Vorurtheilen in demselben Maße entsagt habe, als er selbst in Leben und Schaffen sich ihrer zu entledigen gesucht. Daß ich gestrebt, mich unter diese Bedingungen zu stellen, daß ich des großen Dichters Wesen und Wirken mit dem Bewußtsein reinster Wahrheitstreue und möglichst aus den Elementen, die er selbst in unbefangenen Geständnissen und in seinen mannichfaltigen Werken bietet, darzubilden bemühet gewesen, darf ich wohl versichern. Wenn ich dabei ohne Parteilichkeit doch Partei zu nehmen nicht angestanden, so ist dieses geschehen, weil mich die Sache

selbst dazu aufgefordert hat. Es ist nicht nöthig, daß man, wie Frau v. Staël über viele Göthomanen berichtet, schon in einer Briefadresse von ihm Genie finde [1]), um gerecht gegen ihn zu sein und mit der Pietät vaterländischer Dankbarkeit und Begeisterung sich ihm zuzuwenden, ihm, der die Freude wie der Stolz unseres Volks sein muß, dessen Herz er in so vielen wundersamen Stimmen ausspricht und rührt, dessen Gemüthe und Gesinnung er in Lust und Leid, in Ernst und Heiterkeit den eigenthümlichsten und reinsten Ausdruck giebt [2]). Bei ihm dürfen wir das procul este profani wohl gelten lassen; denn mehr als irgend Einer ist er ein Geweiheter im heiligen Dienste der Wahrheit und ein Verkündiger ihres Wortes, der, was er schon in seinem jugendlichen Alter (1775) wünschte, „daß nämlich die Idee des Reinen bis auf den Bissen, den er in den Mund nimmt, immer lichter in ihm werden möge", in unablässigem Streben zu verwirklichen trachtete.

Überschauen wir nun zuvörderst im Allgemeinen seine ganze Lebensbahn und was er auf ihr gewirkt; so erscheint er uns als der Angelpunkt, um den sich unsere gesammte neue Literatur seit Lessing bewegt. Die Geschichte ihrer klassischen Entwickelung individualisirt sich in ihm und in der Geschichte seiner Werke. Aus dem Wirrwarr der alten Traditionen sich herauskämpfend, an Lessing's hellem Verstande sich zunächst erleuchtend und durch Herder's lebendige Anschauungen zu neuem Bewußtsein aufgeweckt, trat er wie ein Messias in die Mitte der aufstürmenden Jünger des literarischen Naturdranges, mitlebend und mitempfindend, aber auch zugleich die dämonischen Mächte besiegend und, gleich dem Chroniden, über dem Titanismus seiner Genossen den Thron olympischer Herrschaft und Ruhe erbauend. Von dieser Stelle aus befreundete er sich dann fortschreitend mit Allem, was

---

1) „Il y a une foule d'hommes en Allemagne, qui croiroient trouver du génie dans l'adresse d'une lettre, si c'étoit lui qui l'avoit mise."

2) Wenn Gutzkow von ihm sagt, daß er „gegen das Licht geschrieben und niemals die Sonne sich auf's Herz habe scheinen lassen", so widerstreitet dies so sehr dem vielen Wahren und Treffenden, was er sonst über ihn zu sprechen versteht, daß es kaum als ein wohlerwogenes Urtheil zu nehmen ist. Vgl. Gutzkow, „Goethe im Wendepunkte zweier Jahrhunderte" (1836).

unserem Volke lieb und eigen, theilte er seine Stimmungen, wie er die Richtungen seines Geistes begleitete. Alle Motive des deutschen Ideallebens sind in den Produktionen seines Genius niedergelegt, an Alles hat er angeknüpft, was unsere Literatur echt volksthümlich machen kann, in der Vergangenheit wie in der Gegenwart Quellen und Mittel suchend zu frischer Gestaltung und nationaler Ansprache. An Luther's Bibelwerke, an Hans Sachsens naiv-humoristischer Rede, an der anschaulichen derben Wahrheit der Volksbücher nicht minder als dem allseitigsten Erfassen der gleichzeitigen Beziehungen in Literatur, Kunst und Geistesbewegungen überhaupt hat er seine deutsche Originalität genährt und befruchtet, darin die Elemente wie die Formen seiner Werke aufgesucht. Und so stellte er sich, von Natur mit reichster Produktivität begabt, in die Mitte unserer nationalen Vielseitigkeit, der er nach Umfang und Bedeutsamkeit einen so mannichfaltigen Ausdruck zu geben verstand, daß er schon in dieser Hinsicht der deutscheste aller unserer Dichter zu nennen ist. In jedem Werke ein Anderer und Derselbe, in jedem einen neuen Gesichtspunkt öffnend für eine neue Weltansicht, in allen aber das Menschliche als das Wesen der Kunst und Wissenschaft behauptend, hat er der Literatur alle Wege aufgeschlossen, der Dichtung alle Momente ihres Inhalts angewiesen, den Himmel und die Welt durch das Band der sittlichen Freiheit zu schöner Einheit vermählt.

„Den Menschen das Herrliche eines wahren und edlen Daseins zum Gefühle zu bringen", war Goethe's Ziel [1]); und welcher Schriftsteller dürfte sich rühmen, ihn hierin übertroffen zu haben? Dabei hat er unsere Sprache mit den schönsten Gaben bereichert, ihre Anmuth wie ihren Ernst, ihre oratorische wie musikalische Anlage in musterhaften Weisen offenbar gemacht und ihr mehr als ein Anderer den Empfehlungsbrief an's Ausland mitgegeben. Es haben sich an ihm Freunde und Feinde herangebildet, sein belebender Athem durchzieht die höhern wie die niedern Kreise unseres Volks, und von Deutschland aus laufen die Strahlen seines Geistes und Wirkens zu fremden Nationen leuchtend und erweckend hinüber. Ihm gebührt vor Allen der

---

1) „Dichtung und Wahrheit", Bd. III. S. 79.

Ruhm, unsere Literatur zum Ausgangspunkte der Weltliteratur, wohin die Jetztzeit strebt, gemacht zu haben. Der Kosmopolitismus des Menschlichen hat sich bei keinem unserer Dichter so lebendig mit der Eigenthümlichkeit des Nationalen vereint und gleichsam individualisirt, als bei ihm. Nicht mit Unrecht nennt der kundige britische Kritiker, Carlyle, Goethe'n nebst der deutschen Literatur „die Ergänzung und den geistigen Exponenten der französischen Revolution“ [1]).

Wenn er nun so einzig und allseitig wirken mochte, so verdankt er solches dem Umstande, daß in ihm mit dem Reichthume angeborener Begabung die nachgiebigste Bildsamkeit und der regste Eifer des Lernens und Erfahrens verbunden war. Denn „nicht allein das Angeborene“, sagt er, „sondern auch das Erworbene ist der Mensch“, und „die reine Selbstheit als bedeutende Naturanlage kunstgemäß auszubilden“, soll eins der schönsten Gefühle bleiben. Auf diesem Wege gelang es ihm, eine Persönlichkeit zu gewinnen, in der sich eben das wahrhaft Menschliche, d. h. die Würde der Freiheit vereint mit der Lebensfrische der Natur, auf's Schönste darstellte, eine Persönlichkeit, mit der er, wie W. v. Humboldt sagt, „durch bloßes Dasein“ einen unbewußten Einfluß auf seine Zeitgenossen üben und seiner Wirkung sicher bleiben konnte. Seine Gestalt war der Ausdruck dieser vollen Persönlichkeit, und was Goethe in der Stella ausgesprochen: „die Gestalt des Menschen ist der Text zu Allem, was sich über ihn empfinden und sagen läßt“, gilt von ihm selbst so sehr als von irgend Einem. Daher meinte wohl auch sein fürstlicher Freund, der Herzog Karl August von Weimar, „daß man mit Ehren Goethe's Bild als Siegel führen könne, und daß der, welcher dieses Petschaft mit demjenigen Respekt braucht, den es verdient, nicht leicht etwas Schlechtes in die Welt schicken werde“ [2]).

1) Im Ganzen erweist sich übrigens Carlyle in der Beurtheilung Goethe's, mehr noch Schiller's, mitunter enthusiastischer, als es sich für einen besonnenen Kritiker ziemt. Interessant bleibt immer, daß wir die vielleicht beste Biographie des deutschen Dichters, deren Übersetzung in vielfachen Auflagen vorliegt, einem Schüler Carlyle's, G. H. Lewes, danken. Natürlich erwähnen wir die Werke zweiter Hand nicht, welche sonst im Ausland, zumal in Frankreich, über Goethe erschienen.

2) „An Merck“, Bd. II, S. 276.

Physisches und Geistiges standen bei ihm im schönsten Gleichgewichte, und dieses Gleichgewicht ruhete nach Hufeland „auf der Basis einer im Ganzen vollkommnen Gesundheit", wodurch dann die edle individuelle Haltung möglich wurde, die ihn so eigenthümlich charakterisirte [1]). Jene Macht des Persönlichen fühlte denn auch sofort Napoleon, der bei seinem ersten Anblicke ausrief: „Vous êtes un homme!" [2]) Das Zeugniß eines Mannes über einen Mann.

Daß die Deutschen am wenigsten aufgelegt waren und zum Theil noch sind, solch schönes Bildniß unangetastet zu lassen und, statt die kleinen Flecken mikroskopisch aufzusuchen, nur die hohen menschlich-edlen Züge zu verehren, ist zu bekannt, um hier des Weiteren erwähnt zu werden. Wir übersehen daher auch die vielen Versuche kleiner und scheinbar großer Geister, die hier mit den Werkzeugen des Neides und der Parteisucht, dort mit der Sonde moralischer und religiöser, politischer und socialer Kleinmeisterei an das Geschäft der Entstellung gegangen sind, und begnügen uns, auf Goethe's eigene Worte zu verweisen:

„Haben da und dort zu mäkeln,
An dem äußern Rand zu häkeln,
Machen mir den kleinen Krieg.
Doch ihr schadet eurem Rufe:
Weilt nicht auf der niedern Stufe,
Die ich längst schon überstieg!" [3])

„Sie wollen dir keinen Beifall gönnen,
Du warst niemals nach ihrem Sinn —
Hätten sie mich beurtheilen können,
So wär' ich nicht, was ich bin." [4])

---

1) Carus, „Goethe zu dessen näherem Verständniß" (1843), S. 54 und 90.

2) Goethe's „Werke", Bd. LX, S. 277.

3) „Werke", Bd. III, S. 113.

4) Ebend., S. 110. — „Die lieben Deutschen", schreibt er an Zelter, „kenn' ich schon: erst schweigen sie, dann mäkeln sie, dann beseitigen sie, dann bestehlen und verschweigen sie." Besonders, meint er, liebten es die Literatoren, „die ihren Gegnern vor dem Publikum schaden wollen, ihnen moralische Mängel, Vergehungen, muthmaßliche Absichten und wahrscheinliche Folgen ihrer Handlungen vorzuwerfen". „Werke", Bd. XXXVI, S. 203.

Beinahe rührend klingt es, wenn er bemerkt: „Erst war ich den Menschen unbequem durch meinen Irrthum, dann durch meinen Ernst. Ich mochte mich stellen, wie ich wollte, so war ich allein." [1]) Auf dieses nun hat er selbst nichts zu erwiedern, als „daß ihm die Muse allein befiehlt". Sonst gesteht er vielfach, wie wenig er sich ohne Fehler weiß, wie viel ihm noch an der Vollkommenheit fehlt, nach der er unablässig strebte. Um so weniger aber sollte man ihm manche Schwachheiten zu hoch anrechnen, die vornehmlich in späteren Jahren herantraten, als seine auf sich selbst sich zurückziehende Persönlichkeit sich in der Selbstheit zu sehr verpuppte, alles Andringende entweder zu ängstlich ablehnte oder mit schlaffer Nachsicht und diplomatischer Gleichgültigkeit behandelte, besprach und bekomplimentirte und seine Muse dem Dienste kleiner Interessen und allegorischer Spielerei oft mehr als billig hingab.

Die emancipative Leidenschaft der Jugend und das Streben, dieselbe durch das Maß der Kunst in die Form des Schönen zu

---

1) „Werke", Bd. LX. S. 296. Unter denen, welche sich in späterer Zeit gegen Goethe vortönend aussprachen, stehen besonders Menzel („Deutsche Literaturgeschichte", 2. Thl.), Heine, der jedoch später, freilich etwas sonderbar, erklärte, daß er sich nur aus Neid (?!) gegen Goethe feindselig geberdet habe, und der seitdem für ihn eifrig Partei nahm, besonders aber Börne, dessen Pariser Briefe mit zornerfüllter Gehässigkeit über ihn sich aussprechen, und von dem wir in den nachgelassenen Werken (2 Bde. 1844, I. Bd.) sogar hören, „daß er Goethe'n von Anbeginn gehaßt habe". Wie in andern Beziehungen, so erklärt sich auch hier diese Stimmung des sonst ernstdenkenden und mit dem Besten es gutmeinenden Mannes aus der Idiosynkrasie seiner mitunter hypochondrischen Politik. — Wer an der Kleinkrämerei klatsch- und parteisüchtiger oder bornirter Menschen sich ergötzen will, den verweisen wir auf das „Büchlein von Goethe" (1832), in welchem vorgeblich von Mehreren unter der Maske der Anerkennung und Verehrung allerlei ästhetische Deutelei und Unglimpf zusammengetragen wird, und zwar im ersten Augenblicke nach seinem Abscheiden — vielleicht als wohlgemeinte Parentation. Heuchelei taugt nirgends etwas, am meisten sollte man sich ihrer aber bei einem Manne schämen, dessen ganzes Dichten und Trachten die Wahrheit war, der „der Heuchelei dürftige Maske verschmäht", wie oft er auch sonst geirrt haben mag. Sagt er doch selbst:

> „Wer nicht mehr liebt und nicht mehr irrt,
> Der lasse sich begraben."

Auch Böttiger hat in seinen „Literarischen Zuständen und Zeitgenossen" (1838) manchen Klatschbeitrag geliefert.

bringen, bildet das wesentlich-eigenthümliche Moment in Goethe's Leben und literarischem Wirken, welches man, jenen nicht abzuleugnenden Altersschwächen gegenüber, bei seiner Beurtheilung festhalten muß. In Berücksichtigung solchen Strebens durfte er nun wohl von sich sagen, „daß er sich's im Leben habe sauer werden lassen". Denn nicht bloß der Kampf mit äußerer Noth ist Kampf, es giebt auch einen innern, den der Edle mehr zu kämpfen hat, als der Unedle, der ideale Mensch mehr als der gemeine. Diesen Kampf kämpfte Goethe als Jüngling und als Mann, im Drange der Leidenschaft wie im Zweifel des Wissens, in der scheinbaren Lustzerstreuung des Hoflebens, wie unter den stillen Denkmälern der Kunst in Rom, in der Einsamkeit seiner Studien wie bei der Arbeit, die ihm das Amt gebot, er kämpfte ihn noch als Greis in der Entsagung; wie denn die Wanderjahre, welche seine Altersstellung hinlänglich charakterisiren, bedeutsam genug auch den Titel „Die Entsagenden" führen. Nicht vergebens steht uns der „Faust" als Zeugniß jenes Kampfs da: — wer ihn versteht, versteht des Dichters Seele; nicht umsonst liegen „Meister's Lehrjahre" vor uns aufgeschlagen: — wer sie begreift, begreift, wie der Mann, der sie schrieb, durch alle Irrwege des Lebens zur wahren Bildung hindurchdrang. Wenn wir dieses bedenken, so mögen wir ihm gern das Bischen äußere Glück gönnen, womit ihn die Vorsicht beschenken wollte, und was ihm die bettelhafte Gesinnung kaum vergeben kann, weil sie glaubt, ein deutscher Dichter müsse von Rechtswegen ein Bettler sein; so mögen wir nicht zu sehr eifern über den Mantel der Bequemlichkeit, in den er sich den Tagesfragen und den großen Ereignissen, wodurch die Menschheit zur Befreiung strebte, gegenüber oft gehüllt, uns nicht bestimmen lassen, die Kriteleien über solcherlei Dinge, die kleinlichen Antipathien gegen seinen sogenannten Aristokratismus und seine diplomatische Vornehmigkeit, die pedantischen Mäkeleien an seiner Moralität, an seinem Patriotismus und Ähnliches so wichtig zu erachten, um sie in die Wagschale zu legen bei dem Urtheile über das, was er im Leben und Wirken wahrhaft Edles und Unsterbliches geleistet hat.

Von Natur freundlich und reichlich ausgestattet, trat Goethe mit einer Mitgift in's Leben, die ihm vergönnte, sich der Gaben

desselben hinlänglich zu bemächtigen, um ein gehaltvolles und gediegenes Besitzthum geistiger Errungenschaft für sich und Andere zu gewinnen. Die Grundlage seines ganzen Wesens, die ihn für alles Wahre, Gute und Schöne fähig machte, war das glücklichste Verhältniß zwischen Geist und Herz, Sinn und Verstand, die sich bei ihm „mit nothwendiger Wahlverwandtschaft“ suchten. Er war „Genie mit Herz“, wie Lavater in seinen „Physiognomischen Fragmenten“ richtig andeutet. Hieraus entsprang die Gemüthsidealität und die schöne Subjektivität, welche wir als den wesentlichen Kern der Goethe'schen Persönlichkeit bezeichnen dürfen, der durch alle Gestaltungen, die sein Bilden an ihm selber und in seinen Werken hervorgebracht, waltet. Was aber die Subjektivität Goethe's eigenthümlich charakterisirt, ist, daß sie zugleich objektiv war. „Der Mensch kennt nur sich selbst, insofern er die Welt kennt, indem er sie nur in sich und sich in ihr gewahr wird“ — mit diesem von ihm selbst ausgesprochenen Grundsatze betrieb er ganz eigentlich die Bildung seines persönlichen Selbst, auf demselben ruhet eben so sehr sein Hingeben an die Gegenständlichkeit als sein Vertiefen in die Innerlichkeit.

Man hat wohl Goethe's Lebensrichtung im Vergleich mit der Schiller's als „Realismus“ bezeichnet, und Schiller selbst thut dieses. Freilich war er dem abstrakten Idealismus des Letztern gegenüber realistisch, denn er suchte die Idee in der Wirklichkeit selbst zu erfassen und anzuschauen. In dieser Hinsicht sind Schiller's Worte sehr charakteristisch. „Wenn wir Andern“, schreibt er, „uns mit Ideen tragen und schon darin eine Thätigkeit finden, so sind Sie nicht eher zufrieden, als bis Ihre Ideen Existenz bekommen.“ Er selbst aber äußert sich über diesen Punkt deutlich genug. „Natur und Idee“, sagt er, „lassen sich nicht trennen, ohne daß die Kunst wie das Leben zerstört werde.“ [1]) Nur „das Unendlich-Endliche“ kann ihn interessiren, und in Italien hat er in Gegenwart der Kunstwerke wie der Natur vom „Endlich-Unendlichen einen sichern, klaren Begriff“ gewonnen. Auch Merck hatte ihn von dieser Seite richtig aufgefaßt, und wenn er gegen Goethe sich äußert, „daß sein Bestreben, seine

1) „Werke“, Bd. III, S. 262.

unablenkbare Richtung die sei, dem Wirklichen eine poetische Gestalt zu geben, während die Andern suchen, das sogenannte Poetische, das Imaginative, zu verwirklichen", so spricht er hierin jenen realistischen Idealismus, wie wir es nennen möchten, kurz und bündig aus.

Goethe's ganzes Thun und Wirken erhielt auf diese Weise den Ausdruck der Positivität, weshalb er sich mit theoretischen Allgemeinheiten als solchen nie recht befreunden konnte. „Das Auge war", wie er selbst sagt, „das Organ, womit er die Welt faßte." Er nennt „sein Anschauen Denken und sein Denken Anschauen". Wenn er sich dem Theoretisiren hin und wieder, besonders während seines Verkehrs mit Schiller, überlassen wollte, fühlte er doch bald das Drückende desselben und kehrte gern auf den konkreten Boden der Natur und in das Reich ausübender Thätigkeit zurück. Daraus erklärt sich dann sofort, wie sein Genie zugleich wesentlich plastisch war, wie seine produktive Unruhe, von der er selbst mehrfach spricht, sich mit dem Talente objektiver Gestaltsamkeit in untrennbarer Einheit hielt und dadurch in wohlthätiger Weise gezügelt wurde, was Manche, die nach einseitig deutscher Weise die Genialität in der zuchtlosen Ideensprudelei, Gefühlsdrängniß und phantastischen Gemüthsüberspannung finden wollen, verleiten mochte, in ihm nur die Virtuosität des Talents anzuerkennen und seinen Werken bloß den Werth gestaltiger Darstellung, gewandter Vielseitigkeit und Universalität zuzugestehen; wie denn sogar Novalis sich veranlaßt fand, seine schriftstellerischen Arbeiten den englischen Fabrikwaaren zu vergleichen und zu behaupten, er habe „in der deutschen Literatur gethan, was Wedgewood in der englischen Kunstwelt", also nur schönes Porzellan geliefert [1]). Wir überlassen solcherlei Ur-

1) Vgl. Novalis, „Vermischte Schriften" (Berlin 1802), Bd. II. S. 367. W. Menzel hat in seiner „Geschichte der deutschen Literatur" (Bd. II, S. 205, 1. Ausg.), indem er sich auf Novalis bezieht, Goethe's ganzes Thun und Wirken auf das bloße Talent zu reduciren gesucht, und meint, daß hauptsächlich in dem beständigen Rollenwechsel wie das Wesen des Talents überhaupt, so das Geheimniß der Goethe'schen Poesie aufgeschlossen liege. Wäre in dieser Charakteristik die Übertreibung nicht zu weit getrieben, so würde mancher sonst wahre Zug darin nicht den Schein der

theile denen, die sie auszusprechen sich gedrungen fühlen, können indeß von ihnen dreist an die Werke selbst appelliren, deren innigeres Beschauen, die „genialische Intuition" des Dichters, wie es Schiller nennt, Jeden sehen lassen, der seine Augen nicht absichtlich trübt. Daß sich griechischer Geist und nordische Sentimentalität, die Ruhe des Antiken und die tiefe Bewegung der Romantik wohl nirgends so geschwisterlich innig verbunden als bei unserm Dichter, ist eine Wahrheit, die gleichfalls sein großer Mitstreiter auf der Bahn unserer klassischen Literatur längst anerkannt hat, und die uns aus seinen Hauptwerken überall entgegenkommt.

Mit diesen Anlagen und der Neigung für ihre objektive Entwickelung verband Goethe die vielseitigste und empfänglichste Bildsamkeit. Es kam ihm dabei vornehmlich darauf an, das gebildete Menschenthum in sich möglichst zu individualisiren, oder, wie wir schon oben angedeutet, die Menschheit in der Form der schönen Persönlichkeit darzustellen. Wenn er seinen Wilhelm Meister schreiben läßt: „Daß ich Dir's mit einem Worte sage, mich selbst, wie ich bin, ganz auszubilden, das war dunkel von Jugend auf mein Wunsch und meine Absicht", so gilt das ganz eigentlich von ihm selbst; wie denn der Meister überhaupt nur der poetische Kommentar ist zu dem gleichfalls bereits angeführten, in einem Briefe an Schiller von ihm ausgesprochenen Texte: „Die reine Selbstheit kunstgemäß auszubilden, soll eins der schönsten Gefühle bleiben." Und in der That erweist Alles, was wir über sein Thun und Trachten von Andern und von ihm selbst erfahren, eine nimmer rastende Betriebsamkeit, Jegliches, wie es ist, in sich aufzunehmen und es in das Seinige umzuwandeln. Er übte sich, „alle Dinge, wie sie sind, zu sehen und abzulesen", und „die Treue, das Auge Licht sein zu lassen, die völlige Entäußerung von aller Prätension" machen ihn im Stillen höchst glücklich [1]). Was er an sich bildete, mußte zu seiner Persönlichkeit werden, das Objekt ging in sein Subjekt hinüber und wurde mit diesem eins, dieselbe Existenz. Alles wollte er als ein

Unwahrheit annehmen. Am schärfsten hat Gutzkow in seinen „Beiträgen zur neuesten Literatur" (Vorrede I) Menzel's literarhistorisches Verfahren charakterisirt.

1) „Werke", Bd. XXVII, S. 217.

„Erlebtes" besitzen, das ihm Niemand rauben könne. Von Freunden und Widersachern mochte er in gleicher Weise lernen, und, statt diese zu hassen, „will er lieber auf sie achten, um von ihren Verdiensten Vortheil zu ziehn". Selbst seine Naturstudien sollen ihm persönlich werden, und sie ruhen daher ihrerseits „auf der Basis des Erlebten" [1]). Auf diese Weise war er den Ereignissen oft so nahe gekommen, „daß ihre Erscheinung gleichsam aus seinem eigenen Innern hervorbrach". Damit erklärt sich denn gleich im Voraus, warum man von seinen Werken Beides sagen könne, sie seien subjektiv, persönlich, und eben so sehr auch objektiv, sachlich. Den Hergang jenes Bildens, und wie dasselbe seinen Werken unterliegt, hat er uns selbst in seinem „Leben" vorgezeichnet, worüber später das Nähere zu berichten ist. Hier genügt, an das Allgemeinste erinnert zu haben. Dagegen mag es uns erlaubt werden, vorerst noch einige andere Bezüge seiner Persönlichkeit vorzuführen, die in den Fortgang seiner Bildungsweise wesentlich mit eintreten und zugleich seinen Werken ein eigenthümliches Gepräge geben.

Natur und Wahrheit sind die Urträger seines gesammten Strebens und Wirkens. Wie auf festen Säulen erhebt sich auf ihnen das ganze gediegene Gebäude seines Charakters und die objektive Haltung seiner Schöpfungen. Seiner Meinung nach „gehört der Mensch der Natur an, und sie dem Menschen". Schon früh fand er sich „nach allen Seiten hin an die Natur gewiesen, und sie war ihm in ihrer Herrlichkeit erschienen", ihr Leben in ihrem Schaffen zu erforschen und zu erfahren, war sein baldiges Bemühen. „Sie suchen", schreibt Schiller an ihn, „das Nothwendige der Natur; — in der Allheit ihrer Erscheinungsarten suchen Sie den Erklärungsgrund für das Individuum auf." So wollte Goethe den Menschen genetisch aus den Materialien des ganzen Naturgebäudes erbauen und ihn der Natur nach erschaffen, um in seine verborgene Technik einzudringen. Mit emsiger Ruhe vertiefte er sich in das geheimnißvolle Weben des natürlichen Wirkens und Lebens, von der einfachen Organisation Schritt vor Schritt zu der mehr verwickelten, bis zur verwickeltsten

1) „Werke", Bd. LVI, S. 254 u. 256.

des Menschen hinaufsteigend; still und rein ruhte dabei sein beobachtender Blick auf den Dingen [1]). Diese Liebe zur Natur trieb ihn auch zu den eigentlichen Naturstudien, welche er nirgends vergaß, selbst in Italien nicht, mitten unter den Denkmälern alter und neuer Kunst. Ein echtes Kunstwerk ist ihm „als ein Werk des menschlichen Geistes auch ein Werk der Natur". Er „muß", wie er an Schiller schreibt, „zu jedem Satze eine Anschauung suchen und deshalb gleich in die Natur hinausfliehn". Natur und Kunst sollten ihm daher gleich gegenwärtig sein, beide wollte er stets vor Augen haben, und dieses gegenwärtige Anschauen hielt er für die Grundbedingung wahrer Dichtung [2]).

Die Natur sollte ihm indeß nicht bloß mathematisch, nicht bloß mikroskopisch nahe treten, vielmehr wollte er „mit allen liebenden, verehrenden, frommen Kräften in sie und ihr heiliges Leben einzudringen suchen". Denn „ihre Krone ist die Liebe, nur durch diese kommt man ihr nahe". Sie selbst hatte ihm aber auch ein offenes Auge verliehen, Alles, was ihn umgab, rein und klar und mit dem Blicke eines echten Forschers aufzunehmen. Und wie er sich nun mit seinem Wesen und Sinn der Natur anschloß, so war auch sein Selbstbilden dem Gange der Natur gleich [3]). Nur in organischer Metamorphose setzte er Ring an Ring, und Alles, was ihn fördern sollte, mußte zu einem lebendigen Wachsthume in ihm sich gestalten. „Wie die Blume sich entfaltet, wie die Saat reift, wie der Baum in die Höhe

---

1) „Briefwechsel", Bd. I, S. 14. In wenigen, aber trefflichen, wahrhaft poetischen Zügen hat er die Natur skizzirt in einigen flüchtigen Aphorismen, welche sich im XL. Bde. der „Werke", S. 385 ff. finden.

2) Seine Art, die Natur in ihrer innersten Einheit aufzufassen, mögen unter Anderm noch folgende Verse uns veranschaulichen:

> „Müsset im Naturbetrachten
> Immer Eins wie Alles achten;
> Nichts ist drinnen, nichts ist draußen,
> Denn was innen, das ist außen.
> So ergreifet ohne Säumniß
> Heilig öffentlich Geheimniß."
>
> „Willst du dich am Ganzen erquicken,
> So mußt du das Ganze im Kleinsten erblicken."

3) „Mais ce qu'il est avant tout, c'est *naturel*", sagt die Staël von ihm.

wächst und sich krönt, so allein", schreibt Fr. Jacobi an Wieland, „kann bei Goethe die Veränderung zum Schöneren und Besseren möglich sein." Auf diesem Wege erblicken wir ihn von frühester Zeit an. Wie vielseitig regsam er sein mag, überall schreitet er nicht eher weiter aufwärts, bis die Stufe ausgelebt ist, auf der er gerade steht. Darum ging ihm auch nichts verloren, und was er erfahren, war eben das Seine.

Mit dieser Natursympathie hing seine ungemeine Wahrheitsliebe auf's engste zusammen, wie denn alle echte Wahrheit am Born der Natur sich beleben muß. „Alle Deine Ideale", schreibt er in jugendlichem Drange an Lavater, „sollen mich nicht hindern, wahr zu sein und gut und böse wie die Natur." Auch später noch hören wir, „daß ihm die Weisheit nur in der Wahrheit ist". Als er Italien sah, war das Erste, daß er sich freuete, „sein Leben dem Wahren gewidmet zu haben, weil es ihm nun leicht wird, auch zum Großen überzugehen, das nur der höchste, reinste Punkt des Wahren ist". Auch W. v. Humboldt sagt, daß er in allen Gegenständen des Nachdenkens und der Empfindung nur Wahrheit und gediegenen Gehalt geschätzt, und Schiller meint („Sentimentale und naive Dichtung"), daß in dem Dichter Goethe „die Natur getreuer und reiner als in irgend einem andern wirkt, und daß derselbe sich unter den modernen Dichtern vielleicht am wenigsten von der sinnlichen Wahrheit der Dinge entfernt". Diese Wahrheit seines poetischen Wirkens hing mit der Wahrheit seines Fühlens und seiner Gesinnung innigst zusammen. „Das Erste und Letzte" — heißt es in den „Maximen"—, „was vom Genie gefordert wird, ist Wahrheitsliebe." Das Wahre und das Schöne trennte er nicht, beide konnten ihn oft zu Thränen rühren [1]); so unter Anderm sein eigenes Gedicht „Hermann und Dorothea", in welchem die Wahrheit ihren reinsten Spiegel hat. Wahrheit forderte er übrigens gleichmäßig gegen sich und Fremde. „Gegen sich und Andere wahr zu sein, ist ihm die schönste Eigenschaft der größten Talente", und er meint (Vorrede zu den „Propyläen"), „das Einzelne, was man denkt und äußert, möge immerhin nicht alle Proben

1) „Briefwechsel", Bd. II, S. 79.

aushalten, wenn man nur auf seinem Wege gegen sich selbst und Andere wahr bleibe." Die echte Wahrheitsliebe aber zeigt sich ihm darin, „daß man überall das Gute zu finden und zu schätzen weiß". Daher hielt er auch Alles auf die Treue. „Sie giebt nach ihm dem vorübergehenden Menschenleben eine himmlische Gewißheit, sie macht das Hauptkapital unsres Reichthums aus." Von Rom aus schreibt er, „daß er sich für Alles zu alt fühle, nur für's Wahre nicht". Und so wie er das Wahre schätzte und liebte, so ließ er sich auch die Wahrheit gern gefallen, wie denn Schiller namentlich bemerkt (an W. v. Humboldt), daß man ihm viel Wahres sagen dürfe. Wie das Unwahre überhaupt haßte er besonders die frömmelnde Heuchelei, gegen die er sich mehrfach ausspricht [1]).

Um diese Vermählung der Natur mit der Wahrheit schlang nun aufrichtige, herzliche Menschenliebe das freundlichste und zarteste Band. Auf jedem Blatte fast hat er dieser Stimmung Ausdruck gegeben. „Uneigennützig in Allem zu sein" — sagt er in seinem „Leben" —, „am uneigennützigsten in Liebe und Freundschaft, war meine höchste Lust, meine Maxime, meine Ausübung." Schon früh lebte er daher für Andere, wie er gern mit Andern lebte. „Man weiß erst, daß man ist", schreibt er an die Gräfin Aug. v. Stolberg (1775), „wenn man sich in Andern wiederfindet", und in der Beurtheilung von Lavater's „Aussichten in die Ewigkeit" wünscht er diesem, daß er künftig „in Andern das Ich zu finden" bemühet sein möge [2]). Diese Uneigennützigkeit der Liebe zog ihn vorzüglich zu Spinoza hin, bei dem er dieselbe als den höchsten Satz ausgesprochen fand. „Wer Gott recht liebt", sagt dieser vortreffliche Denker, „muß nicht verlangen, daß Gott ihn wieder liebe." Dieses „wunderliche Wort" erfüllte Goethe's ganzes Nachdenken und klang später in dem bekannten Verse

„Wenn ich dich liebe, was geht's dich an"

---

1) „Wirst du die frommen Wahrheitswege gehen,
Dich selbst und Andre trügst du nie,
Die Frömmelei läßt Falsches auch bestehen,
Deswegen hass' ich sie."

Zahme Xenien. „Werke", Bd. III, S. 93.

2) In den „Frankfurter Anzeigen", Jahrg. 1773.

seinem Herzen willkommen entgegen. „Gutes thun rein aus des Guten Liebe“, sollte sein Grundsatz sein und bleiben. Bis in sein spätes Alter war es daher auch sein Bemühen, „den Menschen etwas zuliebe zu thun durch Werke und Lehren“, und wenn ihm die „Jahre Manches nahmen“, so blieb ihm doch „nebst der Idee die Liebe als höchster Gewinnst“. Selbst seiner Fehler, die er bedauert, möchte er sich freuen, weil daraus Andern Vortheil erwachsen. Wenn ihn der Undank und das Widerwärtige im Benehmen der Menschen überhaupt zuweilen mißstimmen will und er sich eifrigst vornimmt, Niemand mehr zu sehen; so kann doch der Vorsatz bei ihm nicht dauern,

„Und kaum sieht er ein Menschengesicht,
So hat er's wieder lieb.“

Dabei meinte er, man müsse den Werth des Menschen kennen, was Niemand könne, „der nicht selbst Hitze und Kälte litt“.

Diese Ansicht begründete denn auch in ihm die reinste Liberalität, welche eben „in der Anerkennung“ beruhen soll, so wie „in den Gesinnungen“. Auf letztere namentlich kommt ihm Alles an; sie sind „das lebendige Gemüth“, und in diesem muß man die Liberalität suchen. „Es war ihm angeboren“, schreibt er, „eine jede besondere Art des menschlichen Daseins zu fühlen und mit Gefallen daran Theil zu nehmen.“ Wie sehr er deshalb Jeden gelten und das sein läßt, was er sein will, und wie wenig er den Egoismus der Menschen allzuhoch anschlagen mag, weil am Ende Alle davon etwas haben; so bleibt ihm jedenfalls ausgeschlossen, wer sich auf Kosten Anderer fördern will.

„Doch den laßt nicht herein,
Der Andern schadet, um etwas zu sein.“

„Die ganze Welt war ihm herrlich, sah er sie durch's Augenglas der Liebe.“ Auch meint er, „man lerne nichts kennen, als was man liebt“. Wo er genießt, wünscht er seine Freunde zum Mitgenusse herüber.

Mit diesen und vielen andern Selbstgeständnissen stimmen die Urtheile fast aller Derer zusammen, die mit ihm in näheren persönlichen Bezug traten. Jung (Stilling), dessen er sich in Straßburg menschenfreundlichst und mit liebevoller Rücksicht an-

nahm, rühmt ihn als einen vortrefflichen Menschen, „dessen Herz man näher kennen sollte". Merck spricht „von der unüberwindlichen Gutmüthigkeit seines Wesens"; Wieland kann das Menschliche seines Charakters nicht genug rühmen. „Goethe ist immer der nämliche", schreibt er an Merck, „immer wirksam, uns Alle glücklich zu machen oder glücklich zu erhalten — und selbst nur durch Theilnehmung glücklich. Ein großer, edler, herrlicher, verkannter Mensch, eben darum verkannt, weil so Wenige fähig sind, sich einen Begriff von einem solchen Menschen zu machen." Er nennt ihn „einen herrlichen Gottmenschen, an dem nichts verloren geht", er stellt ihn am höchsten unter „allen menschlichen Menschen" und „mag sich nicht mehr von dessen Liebe trennen". Lavater preist an seinem Genie das Herz, Knebel will darauf schwören, „daß seine Richtung gerad, seine Absichten rein und gut sind", und selbst der hypochondrische Herder kann nicht umhin, zu bekennen (an Knebel), „daß er Kopf und Herz an der rechten Stelle trage", und legt ihm „neben einem klaren universalischen Verstande das wahrste und innigste Gefühl, die größte Reinheit des Herzens" bei; auch sagt er von ihm, daß er „von allem Intriguengeiste frei sei". Fast Alle rühmen die Zuverlässigkeit seines gesammten Wesens, was sich unter Anderm in dem Verhältnisse zu Schiller auf das freundlichste bewährte [1]). Daß diese Menschenfreundlichkeit auch zur That wurde, beweisen die vielen Männer, denen er Unterkommen oder Unterstützung vermittelte [2]), beweist die schöne Aufopferung, die er in dem Unglücke seines fürstlichen Gönners und Freundes

1) Der Briefwechsel zwischen ihm und Schiller giebt dessen das schönste Zeugniß, und die Zueignung desselben an den König von Baiern vor dem VI. Bande zeigt in dieser Hinsicht Goethe's treueste Gesinnung und Gemüthlichkeit.

2) Vgl. außer Andern Riemer, „Mittheilungen über Goethe", Bd. I, S. 102 ff. Daß er nicht in dem Maße, als Manche prätendiren, die namentlich auf Schiller hinzuweisen nicht ermüden, helfen mochte, wird denen erklärlich, die da erwägen, daß seines Herzogs Kasse nicht die seinige war, und daß er selbst im Vergleich mit seiner Stellung und den Ansprüchen, die sich daran knüpften, nur einen mäßigen Gehalt bezog. Genug, daß er Schiller's Existenz sicherte und thätig war, die anderer Schriftsteller möglichst zu erleichtern.

nicht scheuen mochte, beweisen auch die mancherlei Gutthaten, die wohl Diejenigen, denen er sie zukommen ließ, kannten, von denen aber die linke Hand des Gebenden selbst nichts wissen mochte [1]).

Mit dieser Herzensseite mag die sogenannte weibliche Richtung in seinem Wesen und seinen Schriften zusammenhängen; worauf denn auch wieder die Erscheinung bezogen werden kann, daß sich seine Bildung mehrseitig an den Umgang und die engere Verbindung mit Frauen knüpft, und daß selbst die eigentlichen Herzensangelegenheiten als ein bedeutend Moment in dem Entwickelungsgange seines Geistes auftreten, woran näher zu erinnern sich unten Gelegenheit bieten wird. Auch die vielbemerkte Negativität seines Charakters, die ihn nicht nur abhielt, sich dem Andrange gegenwärtiger Ereignisse und mächtiger Zeitforderungen entschieden darzubieten, sondern auch bewog, den gesellschaftlichen Zumuthungen der Bekannten, Freunde und namentlich den Ansprüchen der Menge und des Publikums gegenüber sich mehr und mehr auf sich selbst zurückzuziehen und in einer Art aristokratischen Isolirung zu behaupten, dürfte theilweise dort, sowie überhaupt in dem unverkennbaren Mangel an willenskräftigem Eingehen in die objektiven Kreise des bewegten Weltlaufs, mit dem er sich eher durch Entsagen abfindet als durch thatmuthiges Ergreifen ausgleicht, begründet liegen; wie denn sein ganzes Naturell ihn auf die ruhige, ungestörte Ausbildung seiner reinen Persönlichkeit anwies und ihn zur Ablehnung aller Eingriffe in den Gang seiner innern Selbstentwickelung hintrieb, wodurch der Schein eines

---

1) Schwerlich dürfte Jemand, der des großen Mannes Wesen und Leben mit dem Auge der Unbefangenheit betrachtet, es ihm besonders anrechnen, wenn er in späterer Zeit irgendwo bemerkt, „daß er eigentlichen Bettlern und gebrechlichen Leuten am wenigsten gern gebe“, da dieses nicht sowohl mit seiner sittlichen Gesinnung, als mit seiner ästhetischen Empfindlichkeit, ich möchte sagen, Sauberkeit zusammenhing. Stets darauf hingewandt, sein Persönliches in reiner Kunstharmonie auszubilden und das Störende, ästhetisch Verletzende von sich abzuwehren, konnte er sich wohl zu solcher idiosynkratischer Antipathie steigern, wie sie sich in jenem Worte ausspricht. Vgl. namentlich über diesen Punkt die vielen thatsächlichen Beweise, welche Lewes über Goethe's schweigende Wohlthätigkeit beibringt.

egoistischen Quietismus, zumal im spätern Alter, allerdings entstehen konnte [1]).

Wer über Goethe schreiben will, darf den religiösen und sittlichen Punkt nicht bei Seite lassen, indem gerade von dorther pietistische und moralische Rigoristen (wie z. B. ein W. Menzel) ihre Befehdung gegen ihn vornehmlich richten [2]). Was nun zunächst die Religion angeht, so war sie mit seiner ganzen Weltanschauung auf's innigste verwebt. — „Das Unendlich-Endliche", nach welchem er strebte, war die Seele seiner Religion. Diese Religion war freilich nicht die Religion, die der Mensch dem Menschen aufzwingen will, nicht die Religion des exklusiven Symbols und der hierarchischen Dogmatik, sondern die Religion des freien Geistes, der sich des Göttlichen bemächtigt, wo es ihm begegnet, und sich desselben freut, wo er dessen unendliches Wirken verspürt. „Ich glaube an einen Gott", sagt er. „Dieses ist ein schönes, löbliches Wort; aber Gott anerkennen, wo und wie er sich offenbare, das ist eigentlich die Seligkeit auf Erden." [3]) Er wollte sich, „als einem Protestanten, die Freiheit erhalten, sein reines Innere ohne Bezug auf irgend eine bestimmte Religion religiös zu entwickeln", hierin sich mit Lessing auf gleichem Standpunkte haltend. Daß er nun gerade mit dieser Freiheit auch das Christenthum nach seinem allgemeinen innern und wesenhaften Werthe recht zu schätzen wußte, hat er in Geständniß und Leben vielseitigst dargethan. Die ursprünglichen Grundlagen aber, auf welchen seine religiöse Weltanschauung sich aufbildete, waren Natur und Menschenliebe. Das Göttliche im Innern steht ihm

---

1) Wir erinnern hier an die Verse:

„Was von Menschen nicht gewußt
Oder nicht gedacht,
Durch das Labyrinth der Brust
Wandelt in der Nacht."

Sie weisen auf die verborgene Stelle hin, wo seine schönste Menschlichkeit sich still für die Welt bildete.

2) Besonders erhob die „Evangelische Kirchen-Zeitung" ihre zelotische Stimme gegen Goethe, wie auch gegen Schiller, weil beide nicht auf dem Standpunkte des positiven kirchlichen Glaubens stehen.

3) „Werke", Bd. LVI, S. 128.

mit dem Göttlichen des Universums in genauester Verbindung, und er meint, daß auch der edle Kepler dieses in dem Augenblicke unbewußt gefühlt habe, als er es als den höchsten Wunsch aussprach, „Gott, den er im Äußern überall finde, auch innerlich, innerhalb seiner, gleichermaßen gewahr zu werden“ [1]). In der Natur fand er so das nächste Evangelium für das Bedürfniß des glaubenden Geistes; er sah Gott in der Natur und die Natur in Gott [2]). Alles verkündet ihm hier das Dasein Gottes, und er meint daher, daß der physikotheologische Beweis, den die kritische Philosophie in der Wissenschaft beseitigt habe, als Gefühl seine Geltung behaupten müsse. „Sollten wir im Blitz, Donner und Sturm nicht die Nähe einer übergewaltigen Macht, im Blütendufte und lauen Luftsäuseln nicht ein liebevoll sich annäherndes Wesen empfinden dürfen?“ [3]) Hauptsächlich war es der innere Zusammenhang, die bedeutsame „Konsequenz in der unendlichen Mannichfaltigkeit der Dinge“, welche ihm „Gottes Handschrift“ am allerdeutlichsten zeigte, im Widerspruche mit Jacobi, „dem die Natur seinen Gott verbarg“, und dem er sich gerade wegen dieser Entgöttlichung der Natur entfremdete. „Wer Gott in der Natur nicht sieht“, meint er, „für den habe

---

1) „Werke“, Bd. LVI, S. 128.

2) Noch spät am Abend seines Lebens bekannte er sich zu dieser Religion. In den Versen auf „Schiller's Schädel“ (1826) sagt er:

> „Was kann der Mensch im Leben mehr gewinnen,
> Als daß sich Gott-Natur ihm offenbare?
> Wie sie das Feste läßt zu Geist verrinnen,
> Wie sie das Geisterzeugte fest bewahre.“

„Wer das Höchste will“, sagt er in gleichem Sinne, „muß das Ganze wollen; wer vom Geiste handelt, muß die Natur, und wer von der Natur spricht, muß den Geist voraussetzen oder im Stillen mitverstehn.“ — In einem Briefe an Jacobi (1812) lehnt er es ab, „daß man ihm einen formlosen Gott aufdringe“. An Ebendenselben schreibt er ein anderes Mal (1813): „Als Dichter und Künstler bin ich Polytheist, Pantheist als Naturforscher, und Eins so entschieden als das Andre. Bedarf ich eines Gottes für meine Persönlichkeit, als sittlicher Mensch; so ist dafür auch schon gesorgt. Die himmlischen und irdischen Dinge sind ein so weites Reich, daß die Organe aller Wesen zusammen es nur erfassen mögen.“

3) „Werke“, Bd. LVI, S. 128.

sie auch kein Angesicht." Daher nannte er sich wie einen Protestanten auch „einen Naturfrommen" und fand, daß,

„Wer Wissenschaft und Kunst besitzt",

auch Religion besitze.

Nächst der Natur war es, wie wir bemerkt, die Menschenliebe, worauf sich seine Religion begründen sollte. Durch diese trat er dem Geiste des Christenthums näher, zu dem er sich auf jeder Seite bekennt. Und doch ist es gerade hier, wo ihn der Tadel Vieler trifft. Was Adam Müller (in seinen „Vorlesungen über deutsche Wissenschaft und Literatur") sagt, daß „die Allgegenwart des Christenthums in der Geschichte und in allen Formen der Poesie und Philosophie Goethe'n verborgen geblieben", faßt die Vorwürfe kurz zusammen, die ihm von Novalis an bis auf die neuesten Frommgläubigen gemacht worden sind. Freilich nannte schon Friedr. v. Schlegel in der Recension jenes Buchs solche Insinuationen „gewaltsame und unzweckmäßige Anwendungen" und meinte, daß der Verfasser durchaus nicht berechtigt gewesen sei, „dem vortrefflichen Dichter sein Glaubensbekenntniß auf eine so harte Art abzufordern oder ihm das seinige aufzudringen"; allein man will sich nun einmal nicht davon überzeugen, daß der Dichter kein Religionslehrer, der Künstler kein Glaubensapostel sein soll oder wenigstens nicht zu sein braucht, um zu sein, was er ist [1]). Indeß können wir von dieserlei Instanzen gegen das Goethe'sche Christenthum füglich absehen, und es mag genügen, eben den Punkt, um welchen sich seine Religion und sein freies Christenthum dreht, die Liebe des Menschen zum Menschen, in Wenigem etwas näher anzudeuten. Hier erinnern wir nun unsere Leser zunächst an den Brief eines Landgeistlichen an seinen Amtsbruder, den er als junger Mann verfaßte. „Die ewige Liebe ist der große Mittelpunkt unsres Glaubens." Deshalb verdient Luther besonderes Lob, „daß er dem Herzen seine Freiheit wiedergab und es der Liebe fähiger machte". Dabei wird der Sinn des Apostels, welchem nach man trachten soll, Lebenskenntnisse zu erlangen, um die Brüder aufzubauen, zu

1) Unter den neueren Werken hat besonders das Gelzer'sche neben manchen guten Bemerkungen die oben berührte „gewaltsame und zweckmäßige Anwendung" auf Goethe wiederholt.

fleißiger Beherzigung empfohlen. „Die Fühlbarkeit für das schwache Menschengeschlecht ist das einzige Glück auf Erden, die wahre Theologie.“ Im Grunde aber hat Jeder „seine eigene Religion“ [1]) und man soll „mit brüderlicher Liebe unter alle Parteien und Sekten treten“. Die Ungläubigen überläßt der Verfasser „der ewigen, wiederbringenden Liebe“. Diese Grundsätze durchziehen alle seine Werke, und jenes religiöse Programm seiner Jugend findet sein treues Echo in dem Geständnisse, welches er (1828), hoch im Greisenalter, seiner Freundin Aug. v. Stolberg ablegt.

So der reinen Religion beflissen und geneigt, dieselbe in allen Religionen anzuschauen, verwirft er eben so sehr die anmaßliche Vordringlichkeit eines seichten Rationalismus, als die falsche rigoristische Symboltheologie. Dort ist ihm nichts „jämmerlicher, als Leute unaufhörlich von Vernunft reden zu hören, während sie allein nach Vorurtheilen handeln“, hier haßt er „das Sichselbstgefallen in dogmatischen Kontroversen“ und das Streben, „die Bibel in ein System zu zerren“, was so viel ist, „als Unmögliches zu prätendiren, wobei man aber von der Sache eigentlich nichts weiß“. Die „theologischen Kameralisten“ haben den reinen Bach des Christenthums auf bestimmte Stellen eingeteicht und eingedämmt, „um Landstraßen durchzuführen und Spaziergänge darauf anzulegen“; doch wird ihnen das Dämmen und Drängen nichts helfen, das Wasser wird nur von ihnen weg und desto lebendiger auf die Andern fließen. Überhaupt, meint er, sei „die Lehre von Christo nirgends gedrückter gewesen als in der christlichen Kirche“ [2]), und „Tausende würden Christum als ihren

---

1) Hiermit stimmt überein, wenn er sagt:

„Im Innern ist ein Universum auch;
Daher der Völker löblicher Brauch,
Daß Jeglicher das Beste, was er kennt,
Er Gott, ja seinen Gott benennt,
Ihm Himmel und Erden übergiebt,
Ihn fürchtet und, wo möglich, liebt.“

„Werke“, Bd. II, S. 228.

2) Brief an einen Landgeistlichen („Werke“, Bd. LVI, S. 209 ff.). Das Fragment, der „Ewige Jude“ spricht Ähnliches aus. Die großen Köpfe

„Verachten, was ein Jeder ehrt“.

Die Priester bleiben, was sie immer waren,

„Wenn man sie hat in ein Amt gesetzt“.

Freund geliebt haben, wenn man ihn ihnen als einen Freund und nicht als einen mürrischen Tyrannen vorgemalt hätte"[1]). So liegt denn sein Christenthum „im Sinn und Gemüth" und er trifft auch in diesem Punkte wiederum mit Lessing zusammen, der, wie wir gesehen, gleichfalls das Wesen der Religion in der Liebe findet und der christlichen Religion die Religion Christi vorzieht. In demselben Sinne mochte er wohl an Lavater schreiben (1782), „er sei zwar nicht Widerchrist, kein Unchrist, doch ein decidirter Nichtchrist", weshalb ihm der überchristliche „Pontius und Pilatus" der Lavater'schen Musenkunst widerwärtig vorkam. Auch erklärt sich von diesem Standpunkte, wie er jenem Freunde, dem christusgenüßlichen Christen, und (später auch an Jacobi) dem historischen Christenthume überhaupt gegenüber sich „einen Heiden" nennen mochte, der besser daran sei als jener, „dessen Durst nach Christo ihn jammert", und wie er sich überhaupt mit dem historisch-positiven Christenthume durch die christlich-religiöse Gesinnung abzufinden suchte. In diesem Verhältnisse zum Christenthume blieb er sich dem Wesen nach stets gleich, es war ihm immer ein theures Vermächtniß, „eine Mission zur Erquickung des sittlichen Menschen-Bedürfnisses". Um den Kern allgemein-christlicher Grundüberzeugung legt sich daher Alles, was ihm in Geschichte, Leben und Kunst als göttlich erscheint. Zuerst durch Arnold's „Kirchen- und Ketzergeschichte" angeregt, will er sich „ein Christenthum zum Privatgebrauche" bilden, indem das historische ihn durch seine Irrungen und Mißbräuche von sich abschreckt und Christum selbst vergißt[2]). Die Bibel sollte ihm wie von jeher ein liebes Buch bleiben, dessen Lektüre ihn schon frühzeitig viel beschäftigt hatte. Im alten Testamente sieht er „das Buch der Völker" und achtet es „als Volksbuch" hoch, während er das neue „aus Liebe und Neigung" wie ein „Evangelium" bewahren will.

Auf dem Grunde dieser seiner Auffassung nun des Christen-

---

1) „Werke", Bd. XXXII, S. 69.

2) „Wo man für lauter Kreuz und Christ
Ihn eben und sein Kreuz vergißt."

Der „Ewige Jude".

thums bildete sich bei ihm eine Art pantheistische Weltansicht, in welcher die ewig schaffende Macht der Natur durch die Liebe verklärt erscheint. Sein Gott waltet allbelebend in dem All, denn

„Ihm ziemt's, die Welt im Innern zu bewegen,
Natur in sich, sich in Natur zu hegen,
So daß, was in ihm lebt und webt und ist,
Nie seine Kraft, nie seinen Geist vermißt."

Und das Ziel und Resultat des unendlich-endlichen Strebens und Schaffens, all des Drängens und Ringens

„Ist ewige Ruhe in Gott dem Herrn." [1])

Diese Weltanschauung, welche seiner ganzen Neigung für die objektive Naturbetrachtung zusagte, fand in Spinoza, dem er sich alsbald mit Vorliebe zugewandt, eine Art philosophisch-wissenschaftlichen Stützpunkt. Die Denkweise dieses außerordentlichen Mannes, sagt er in seinem „Leben", hatte auf seine eigene ganze Denkweise den größten Einfluß und äußerte auf ihn überhaupt die entschiedenste Wirkung, die auch späterhin seine poetische Produktion und Darstellung vielfach bedingte. „Die Alles ausgleichende Ruhe Spinoza's", die mit seinem bisherigen „Alles aufregenden Streben" kontrastirte, die mathematische Methode und geregelte Behandlungsart desselben machte ihn zu dessen leidenschaftlichem Schüler, zu seinem entschiedensten Verehrer [2]). Der Grundgedanke des Spinozismus, daß „das Dasein, Gott sei", schreibt er an Jacobi, macht jenen Denker in seinen Augen zum „christlichsten" (christianissimum). Die Ethik desselben stimmt am meisten mit seiner Vorstellungsart überein. Auf solchem Grunde sich allmälig festigend, ergab er sich zuletzt „dem allgemeinen Glauben an das Unerforschliche" und befriedigte sich in der liebevollen

1) Freilich ist diese Ruhe ihm kein thatloses Beharren, denn das lehnt er überall ab.

„Nur scheinbar steht's Momente still;
Das Ewige regt sich fort in Allem,
Denn Alles muß in Nichts zerfallen,
Wenn es im Sein beharren will."

2) „Dichtung und Wahrheit", Bd. III, S. 290 ff. Zu vgl. ist Danzel, „Über Goethe's Spinozismus" (1843).

Werkthätigkeit, in gewissenhafter Anwendung des Lebens. „Das schönste Glück des denkenden Menschen ist, das Erforschliche erforscht zu haben und das Unerforschliche ruhig zu verehren." Zugleich meint er, „das hohe Alter beruhige sich in dem, der da ist, da war und sein wird" [1]). Auf der letzten Stufe des Lebens faßt er die religiöse Überzeugung, die er dem Wesen nach immer gehegt, in einem Briefe zusammen, den er an seine von ihm nie gesehene Jugendfreundin, Auguste v. Stolberg, verehelichte Gräfin v. Bernstorff, die ihn zu ihrem Glauben bekehren wollte, im April des Jahres 1823 schrieb und an den wir kurz vorhin erinnert haben. Dieser Brief ist ein resümirendes allgemeines Bekenntniß über sein religiöses Verhältniß und eben um so bedeutsamer, je näher er der Lebensgrenze liegt. „Alles dieses Vorübergehende", sagt er, „lassen wir uns gefallen. Bleibt uns nur das Ewige jeden Augenblick gegenwärtig, so leiden wir nicht an der vergänglichen Zeit. Redlich habe ich es mein Lebelang mit mir und Andern gemeint und bei allem irdischen Treiben immer auf das Höchste hingeblickt; Sie und die Ihrigen haben es auch gethan. Wirken wir also immerfort, so lang es Tag für uns ist, für Andere wird auch eine Sonne scheinen. — Und so bleiben wir wegen der Zukunft unbekümmert. In unsers Vaters Reiche sind viele Provinzen und, da er uns hier zu Lande ein so fröhliches Ansiedeln bereitete, so wird drüben gewiß auch für Beide gesorgt sein." Die Substanz seiner religiösen Ethik aber liegt in folgenden Worten deutlichst ausgesprochen: „Ein höherer Einfluß begünstiget die Standhaften, die Thätigen, die Verständigen, die Geregelten und Regelnden, die Menschlichen, die Frommen. Und hier erscheint die moralische Weltordnung in ihrer schönsten Offenbarung, wo sie dem Guten, dem wackern Leidenden mittelbar zu Hilfe kommt." [2])

Von selbst führt die religiöse Charakteristik auf die sittliche Frage, welche gleichfalls bei den Urtheilen über den Werth Goethe'scher Poesie mehr als billig in Anwendung gebracht zu werden pflegt [3]).

1) „Werke", Bd. LVI, S. 140 u. 152.

2) Ebendas., Bd. XXXII, S. 320.

3) Goethe lehnt diesen sittlichen Standpunkt für die Beurtheilung

Nach dem, was wir über seine religiöse Stellung dargelegt, fällt bei ihm das Sittliche mit der Religion zusammen. Die thätige Menschenliebe nämlich ist das Haupt- und Grundelement beider, sie ist ihm der Mittelpunkt, in welchem Göttliches und Menschliches sich begegnen und einen. Als Motto seines sittlichen Lebens gilt sein eigener Spruch:

„Wer recht will thun immer und mit Lust,
Der hege wahre Lieb' in Sinn und Brust."

Als Erklärung dazu können die Verse dienen:

„Edel sei der Mensch,
Hilfreich und gut,
Denn das allein
Unterscheidet ihn
Von allen Wesen,
Die wir kennen."

Schon haben wir angeführt, daß ihm die Uneigennützigkeit in der Liebe das Höchste war, und daß gerade diese ihn zu Spinoza besonders hinzog, in dessen Philosophie sie den Hauptpunkt bildet. Mit derselben wollte er, wie wir in Wilhelm Meister lesen, „den Ernst, den heiligen, verbunden haben, der allein das Leben zur Ewigkeit macht". So schreibt er auch an Schiller: „Bleiben Sie fest im Bunde des Ernstes und der Liebe, alles Übrige ist ein leeres und trauriges Wesen." Dazu wünscht er von Gott „große Gedanken und ein reines Herz". Auch will er nicht, wie jene Menschen, „die das ganze Jahr weltlich sind und sich einbilden, sie müßten zur Zeit der Noth geistlich sein", alles Gute und Sittliche „wie eine Arznei ansehen", vielmehr soll ihm das Sittliche „zu einer Diät, zu einer Lebensregel" werden. „Das Gute recht zu thun, d. h. mit der Klarheit seines Selbst", ist seine Moral, seine Freiheit. „Im Sittlichen soll der Geist

---

poetischer Werke selbst entschieden ab. Vgl. die Anmerkungen zu „Rameau's Neffen". Vgl. Friedr. v. Müller, „Goethe in seiner ethischen Eigenthümlichkeit" (Weimar 1832). Der Kanzler v. Müller lebte mit Goethe in vielseitigen Beziehungen, und es kommt ihm daher wohl ein Urtheil über dessen Charakter zu. „Goethe's und Kanzler Müller's Briefwechsel" (Leipzig 1870).

herrschen, wie im Physischen das Licht." Überhaupt aber wollte er das Sittliche zur Existenz bringen, es sollte ein persönliches Sein werden; und gerade in diesem Streben, welches mit seiner gesammten Neigung zur objektiven Lebensgestaltung übereinstimmt, traf er wieder mit der Philosophie Spinoza's zusammen, als deren Grundrichtung die mit der Gotteserkenntniß identische Tugend und Seligkeit des Seins erscheint.

Schon haben wir erinnert, wie er die rechte Liberalität in Anerkennung und Gesinnung finden wollte. Bei der Beobachtung Anderer will er vor Allem „Mißgunst und Haß" entfernt wissen, weil sie uns „auf die Oberfläche beschränken" selbst dann, wenn Scharfsinn sich damit verbindet. Nur wenn sich „Wohlwollen und Liebe" dem Scharfsinne verschwistern, „durchdringt man die Welt und die Menschen", ja, man kann hoffen, „zum Allerhöchsten zu gelangen". Daß er nun diese Liberalität auch im Leben übte, beweist sein Benehmen gegen Alle, mit denen er in Bezug und Verkehr trat. Mochte auch in seiner Jugend die fortstürmende Genialität ihn oft zu derber Abfertigung treiben und „die muthwillige Herbigkeit", wie er selbst es bezeichnet, „die das Halbgute verfolgen will", ihn mitunter etwas zu weit in seinem Eifer fortreißen, mochte mit dem Fortschritte der Jahre eine gewisse aristokratisch-diplomatische Rückhaltigkeit ihn weniger zugänglich zeigen und den Schein egoistischer Selbstumfriedigung erzeugen, — überall kehrte er doch die liberale Seite seines Wesens hervor, sobald ein näheres Bekanntwerden eintrat. So hielt ihn Fr. Jacobi anfangs „für einen feurigen Wehrwolf, der Nachts an honetten Leuten hinaufspringe und sie in Koth wälze"; bald darauf aber (1774 an Wieland) nannte er ihn „ein außerordentliches Geschöpf Gottes, mit dem man nur eine Stunde zusammen zu sein brauche, um es höchst lächerlich zu finden, von ihm zu begehren, daß er anders handeln und denken solle, als er wirklich thue". Schiller gestand nach dem ersten Begegnen, daß er sich mit seiner Persönlichkeit nicht befreunden könne, mußte aber später bei näherer Verbindung anerkennen, daß er in ihm erst einen rechten Freund gewonnen. Frau v. Staël, die ihn anfangs gleichfalls kalt und selbst etwas schroff fand, weiß die Zuthätlichkeit sehr zu schätzen, die er in weiterem Verfolge des

Begegnens entwickelte. Besonders rühmt sie an ihm eben seine Unparteilichkeit, die sie von seiner Universalität ableitet [1]).

Schon unter den Stürmern, die Alles über den Haufen werfen wollten, erscheint er im Lichte der Mäßigung und weiß das Gute im Alten wie Neuen zu würdigen. Er ermuntert den bescheidenen Jung zur Herausgabe seiner Lebensgeschichte, er treibt Jacobi zu schriftstellerischer Thätigkeit, weil er von ihm Tüchtiges erwartet, worin er sich freilich später etwas getäuscht fand; Herder'n schätzt er trotz dessen mißliebiger Scheelseherei, erbaut sich an seinen Schriften und vertheidigt ihn gegen unberufene Tadler; Merck's Geist und Einfluß auf sich preist er, wo sich nur immer Gelegenheit bietet; von Wieland gesteht er, daß er nach Öser und Shakspeare von ihm zunächst und zumeist gelernt habe. Vossens Verdienste hat er, trotz späterer Mißstimmung, stets anerkannt und mit offenster Sprache dargestellt. Schiller's ernstes Streben gewinnt seine Achtung wie seinen Beifall, wie wenig er auch mit dessen frühern Produktionen sich befreunden konnte; er tritt zu ihm in das treueste Verhältniß, ermuntert und belobt sein Genie, weist ihm die rechte Bahn und rechnet von den Tagen näherer Bekanntschaft mit ihm für sich selbst „eine Epoche". Wie überaus hoch er dessen Charakter und Wirken angeschlagen, zeigt die edle Erklärung an den König von Baiern, deren wir schon erwähnt. Auch Wilhelm v. Humboldt erhält von ihm den schönsten Preis, der ihm gebührt. Die Schlegel, Tieck, ungeachtet ihrer spätern Zweideutigkeit, den romantischen H. v. Kleist, den großen Philologen Fr. A. Wolf, den fleißigen Joh. v. Müller — Alle weiß er zu schätzen und nach gerechtem Maße zu würdigen. Auch die meisten neu aufstrebenden Talente will er nicht verkennen, obwohl er das anmaßliche Überschreiten derselben hier und da mißbilligen muß. Selbst an den

1) „Au premier moment on s'étonne de trouver de la froideur et même quelque chose de roide à l'auteur de Werther; mais quand on obtient de lui qu'il se mette à l'aise, le mouvement de son imagination fait disparoitre en entier la gene, qu'on a d'abord sentie. C'est un homme, dont l'esprit est *universel*, et *impartial* parcequ'il est universel, car il n'y a point d'indifférence dans son impartialité." („De l'Allem.", T. II. p. 37.)

spekulativen Geistern, deren Fach ihm an und für sich nicht besonders zusagte, unterläßt er nicht, das Tüchtige und Verdienstliche zu bemerken. Kant steht ihm sehr hoch, Fichte's ernstes Denken sucht er zu fördern, an Schelling und Hegel schätzt er Genie und Wissen. In allen Beziehungen und gegen Alle erscheint er milder als Schiller, der mit Schärfe, oft mit Härte über die meisten genannten Männer und sonst über Andere, wie z. B. über Stolberg und Herder, sein Urtheil abgiebt. Auch J. Paul fand, wie dieser selbst berichtet, bei Goethe freundlichere und zuthätlichere Aufnahme, als bei dem „felsichten" Schiller. In dem Xenienkampfe ist er mehr humoristisch, während Schiller die Schneide des Schwertes gebraucht. Selbst an einem Kotzebue, der es um ihn am wenigsten verdient hatte, achtet und rühmt er das Talent und will sich über ihn klar aussprechen eben, „um ihm Gerechtigkeit widerfahren zu lassen".

Wie gegen inländische, so übte er auch gegen auswärtige Talente gleiche Unbefangenheit, und gegen Shakspeare, dessen Genius er fast auf jeder Seite preist, stellt er sich demüthig auf die untere Stufe [1]). Daß diese Liberalität mit den Jahren zunahm, ja zuletzt selbst in schwache Duldsamkeit auslief, ist vornehmlich aus seinen „Tag- und Jahresheften", aus seiner Zeitschrift „Über Kunst und Alterthum" zu ersehen. Überhaupt fühlte er sich mit vorrückendem Alter zu stets größerer Milde gestimmt; weshalb er denn auch viele seiner früheren herberen Urtheile durch nachträgliche Ermäßigung bedeutend modificirte, so über Lavater, Jacobi, Stolberg und Andere. Ob dabei, wie auch bei seinem freigebigen Lobe Manzoni's, Walter Scott's und selbst Byron's, besondere Rücksichten der Selbstliebe hier und da mit obgewaltet haben, mag hier billig uner-

1) Man braucht nur sein „Leben" zu vergleichen, um sich zu überzeugen, wie sehr er Jeden und Jedes, was ihm auf seiner Bahn begegnete, nach Verdienst zu würdigen weiß. Was Shakspeare insbesondere angeht, so erklärt er gegen Eckermann geradezu, daß er an jenem großen Dichter nicht hinaufzusehen wage, und es ist zu verwundern, wie noch Mundt in seiner „Geschichte der Literatur der Gegenwart" diese neidlose Anerkennung jener dichterischen Größe bei ihm nicht gefunden zu haben scheint, sondern von einer Antipathie in Beziehung auf Shakspeare spricht.

örtert bleiben; es genügt, zu bemerken, daß derlei Schwächen nie auf Kosten der Verdienste Anderer von ihm geltend gemacht worden sind. Der Rückblick auf sich selbst trieb ihn, Andere zu schonen. „Man darf nur alt werden", sagt er, „um milder zu sein; ich sehe keinen Fehler begehen, den ich nicht auch begangen hätte." Eben so schreibt er an Jacobi, daß man mit der Zeit lerne, „wie wahre Schätzung nicht ohne Schonung sein könne". Auch in seinen Amtsverhältnissen bewährte er Milde und Nachsicht, wie solches aus den Zeugnissen von Männern hervorgeht, die ihm in dieser Beziehung nahe standen [1]).

Für die eigentliche Wurzel der Sittlichkeit hielt er die Selbstkenntniß, für ihr echtes Mittel die Selbstbeherrschung. „Wir handeln", schreibt er, „eigentlich nur gut, insofern wir mit uns selbst bekannt sind." Doch wollte er die Selbstkenntniß nicht auf dem Wege abstrakter Selbstbetrachtung suchen; vielmehr warnt er, „das Erkenne dich selbst im asketischen Sinne zu nehmen", und will „die psychologischen Quälereien" dabei vermieden haben. Im lebendigen Verkehr mit Menschen und Dingen benutzte er die Gelegenheiten, sich zu beobachten. In der Sturmumgebung seiner genialischen Genossen, in dem Taumel des Hoflebens, wie unter dem schönen Himmel Italiens drängt es ihn, sich selbst zu erfassen, und er freut sich namentlich, in Italien Gelegenheit gehabt zu haben, über sich selbst und Andere, über Welt und Geschichte vielfach nachzudenken; er hält es sogar für den schönsten Gewinn dieser Reise, daß er sich selbst erst recht erkannt und gefunden. Nicht minder bemühte er sich um die sittliche Beherrschung. „Das ist der edelste Vorzug des Edeln", heißt es im „Götz von Berlichingen", „daß er sich selbst bindet." Die Selbstbeherrschung ist ihm die wesentliche Bedingung zur rechten Geistesfreiheit, und so treffend als wahr sagt er: „Alles, was unsern Geist befreiet, ohne uns die Herrschaft über uns selbst zu geben, ist verderblich." Auch gesteht er die Nothwendigkeit derselben gerade in Beziehung auf sein eigenes Naturell offen genug ein. „Wollte ich mich", so äußert er in den Gesprächen mit Eckermann, „ungehindert

1) Vgl. Vogel, „Goethe in seinen amtlichen Verhältnissen", und Kanzler v. Müller, „Goethe in seiner praktischen Wirksamkeit".

gehen lassen, so läg' es wohl in mir, mich selbst und meine Umgebung zu Grunde zu richten." In Weimar finden wir ihn mitten im Drange von Zerstreuung und Geschäften ernstlichst bedacht, seiner menschlichen Gebrechen sich zu bemeistern. „Ich will doch Herr werden", schreibt er in seinem Tagebuche (1780) „Niemand, als wer sich ganz verleugnet, ist werth zu herrschen und kann herrschen." Mit dieser sittlichen Selbstbeherrschung hing seine künstlerische auf's engste zusammen. Was er in dem Sonette „Natur und Kunst" so schön ausspricht [1]):

„Vergebens werden ungebundne Geister
Nach der Vollendung reiner Höhe streben.
Wer Großes will, muß sich zusammenraffen:
In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister,
Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben" —

hat er sich von Anbeginn zur Regel seines Producirens gemacht, selbst in der Mitte des ihn umgebenden Sturmes und Dranges der siebenziger Jahre befolgt und sich dadurch von dem literarischen Untergange, der fast allen seinen damaligen Genossen zu Theil ward, glücklich gerettet. Auch die ablehnende und strenge sociale Haltung, die ihn späterhin charakterisirte und sich, wie wir schon bemerkt, mit dem Fortschritte der Jahre mehr und mehr ausbildete, mag hiervon vorzüglich mitgetragen worden sein.

Der Grundzug aber in Goethe's Wesen, welcher alles Andere bei ihm durchwaltete, war die Liebe zur Thätigkeit. „Das Bedürfniß meiner Natur", sagt er, „zwingt mich zu einer vermannichfachten Thätigkeit, und ich würde in dem geringsten Dorfe und auf einer wüsten Insel eben so betriebsam sein müssen, um nur zu leben." Thätigkeit und Dasein war ihm somit eins. „Lust, Freude, Theilnahme an den Dingen" ist ihm das „einzige Reelle und was wieder Realität hervorbringt. Alles Andere ist eitel und vereitelt nur." Noch spät erklärt er „Denken und Thun" für die Summe aller Weisheit, und, wo er sich „zu alt hält", um etwas zu tadeln, da fühlt er sich „doch immer jung genug", um etwas zu thun. „Arbeitend steigt er", wie er an die Gräfin Aug. v. Stolberg schreibt, „gleich eine Stufe

1) „Werke", Bd. II, S. 229.

höher" und nach „Idealen will er nicht springen", sondern „kämpfend und spielend" seine Gefühle und Fähigkeiten entwickeln. Ihm kommt daher nichts elender vor, als der behagliche Mensch ohne Arbeit." Auch unter Italiens schönen Genüssen fühlt er das Bedürfniß der Thätigkeit so tief, „daß er nicht dort sein möchte, wenn er nicht thätig sein könnte". Selbst die Überzeugung von der Fortdauer entspringt ihm „aus dem Begriffe der Thätigkeit", unser Geist ist „ein fortwirkender von Ewigkeit zu Ewigkeit", und sein Wunsch knüpft sich noch in den letzten Jahren seines Lebens an die Thätigkeit der ewigen Zukunft. „Möge", schreibt er (1827) an Zelter, „der ewig Lebendige uns neue Thätigkeiten, denen analog, in welchen wir uns schon erprobt, nicht versagen!" Auch ist es wesentlich die Thätigkeit, wodurch er seinen Faust sich von der Hölle retten und dem Himmel versöhnen läßt. Diesem Drange nach Thätigkeit folgend, konnte er sich auch nur insofern gefördert finden, als er beschäftigt war. „Es ist mir Alles verhaßt", schreibt er an Schiller, „was mich bloß belehrt, ohne meine Thätigkeit zu vermehren oder unmittelbar zu beleben." Darum kann er im Theoretisiren nicht lange ausharren, er muß sich alsbald zu praktischer Wirksamkeit zurückwenden.

Schon haben wir erwähnt, wie Goethe sich vornehmlich angelegen sein ließ, seine Persönlichkeit im Leben und durch's Leben recht auszubilden und zu echter Menschlichkeit aufzubauen. Darum ging auch sein Thun nicht bloß nach außen hin, vielmehr war ihm die äußerliche Thätigkeit nur Mittel, das innere Selbst zu festigen und zu bestimmen. Er hält es für sein Schicksal, daß ihm alles Gute im Leben „ein Errungenes" sein solle, und in seinen Briefen aus Italien nennt er sich „einen Menschen, der von der Mühe lebt". Wo wir ihn sehen, finden wir ihn in rastlosem Bemühen, sich geistig empor zu bringen und das Besitzthum seines Wissens wie den Gehalt seines Charakters zu vermehren. Als Knabe greift er nach Allem, was ihm Stoff zur Beschäftigung bietet, als Jüngling und junger Mann versucht er sich in jeglicher Richtung, um zu endlicher Ausgleichung mit sich und der Welt zu gelangen. In Weimar strengt er sich an, „den größten Menschen es darin gleich zu thun, sein Tagewerk

wachend und träumend zu bedenken und die Pyramide seines Daseins so hoch als möglich in die Luft zu spitzen" (an Lavater). Seiner Mutter schreibt er (1779) von dort, daß er „ein Leben führe, in dem er sich täglich übe und wachse". Wie unablässig er in Italien beschäftigt war, nach allen Seiten hin geistig zu erwerben und zu schaffen, beweisen seine Briefe auf jeder Seite. Mit Achtung muß es uns erfüllen, wie er sich bereits in dem reifsten Mannesalter durch seine Bekanntschaft mit Schiller fördern will, wie er mit ihm auf Jeden und Jedes horcht, um daran höheren Lebensgewinn zu machen. Es vergeht ihm „kein Tag ohne einen gewissen Vortheil, wenn er auch nur klein ist", es kommt ihm doch immer „Eins zum Andern und es giebt am Ende etwas aus" („Briefwechsel"). Daß ihn der Tod mitten in gewohnter Thätigkeit abrief, daß er wirkend sein Leben bis zum reinen Ende lebte, ist bekannt.

Bei diesem Streben, durch äußerliche Thätigkeit sich innerlich aufzubauen, kam es ihm vor Allem darauf an, mit sich eins zu werden, weniger darauf, in die Welt selbst von sich aus thatkräftig hinein zu wirken; wodurch er eben von Schier sich eigenthümlich unterscheidet, der die Gegenwirkung der Persönlichkeit nach außen in der freien That zu seinem Principe machte. „Durch die reinste Gemüthsruhe zur höchsten Kultur zu gelangen", galt Goethen als Zweck, wozu selbst die Frömmigkeit nur als Mittel dienen soll. Nach diesem Ziele strebte er um so eifriger, je tiefer er einen ursprünglichen Zwiespalt in seinem eigenen Wesen fühlte. Was Faust sagt:

„Zwei Seelen wohnen, ach, in meiner Brust,
Die eine will sich von der andern trennen",

sagt er eigentlich von sich selbst. In seinem „Leben" (Thl. II) sagt er, daß seine Natur ihn immerfort „aus einem Extrem in das andere warf" und daß ihm deswegen die Gabe nöthig und willkommen war, „dasjenige, was ihn erfreute oder quälte, in ein Gedicht zu verwandeln, darüber mit sich abzuschließen und im Innern zu beruhigen". Dieses Gefühl des Zwiespalts nun und das Bedürfniß, ihn zu überwinden, trieb ihn von früher Zeit zum Kampfe mit sich selbst. Was er in seinen Maximen von der thätigen Skepsis sagt, daß sie „unablässig bemüht sei, sich selbst zu

überwinden und durch geregelte Erfahrung zu einer Art von bedingter Zuverlässigkeit zu gelangen", darf ganz eigentlich auf ihn angewendet werden. Das Irren und Streben ist das Thema seiner Hauptschriften, am meisten des „Faust" und des „Wilhelm Meister", der treuesten Spiegelbilder seines Selbst. Jener Kampf mochte ihm nicht so leicht werden, als Manche glauben, die nur die Außenseite im Auge haben. Alles, was wir von ihm erfahren, deutet auf viele Mühe und ernstliche Arbeit hin [1]), und es können die Worte, die er dem Dichter leihet, welchem die Huri den muhamedanischen Himmel nicht öffnen will:

„Laß mich immer nur hinein,
Denn ich bin ein Mensch gewesen,
Und das heißt ein Kämpfer sein",

wohl in vollem Maße von ihm selber gelten.

Daß nun ein Mann, dem das Sein im Wirken, das Leben in der Thätigkeit bestand, und der die höchste Bildung nur in der reinen Entwickelung des Menschlichen anerkennen mochte, sich vorzüglich auf das Diesseits, auf den Schauplatz der weltlichen Gegenwart, angewiesen fand, kann uns wohl nicht befremden. „Das Höchste, was wir von Gott und der Natur erhalten haben, ist das Leben", die zweite Gunst ist „das Erlebte" und als Drittes „entwickelt sich dasjenige, was wir als Handlung und That, als Wort und Schrift gegen die Außenwelt richten". Das Wichtigste bleibt ihm „das Gleichzeitige, weil es sich am reinsten in uns abspiegelt, wir uns in ihm", und „nichts ist höher zu schätzen, als der Werth des Tages", denn „die Pflicht besteht in der Forderung des Tages". Ihm selbst kam es darauf an, „von Morgen bis Abend das Gehörige zu thun". („Maximen.") Wie wir schon angeführt, will er „nach keinem Ideale springen", und „alle ideelle Sehnsucht ist ihm eine falsche Tendenz". Er betrachtet das Hienieden als das Rhodus, auf dem der Mensch sich zeigen soll, ohne die zukünftige Welt zu sehr in's Auge zu fassen. „Ein tüchtiger Mensch", sagt er zu Eckermann, „der

1) Ein französischer Diplomat äußerte sich, als er Goethe sah: „Cet homme a eu beaucoup de chagrins." Er selbst übersetzte diese Worte in die Phrase, „daß er es sich habe sauer werden lassen".

schon hier etwas Ordentliches zu sein gedenkt und der daher täglich zu kämpfen und zu wirken hat, läßt die künftige Welt auf sich beruhen und ist thätig und nützlich in dieser." Er bedauert die Menschen, „welche von der Vergänglichkeit der Dinge viel Wesens machen und sich in Betrachtung irdischer Nichtigkeit verlieren", weil wir ja nur eben deshalb da sein sollen, „um das Vergängliche unvergänglich zu machen". Gleiches hören wir von seinem Faust (Thl. II):

„Thor, wer dorthin die Augen blinzend richtet,
Sich über Wolken seines Gleichen dichtet!
Er stehe fest und sehe hier sich um,
Dem Tüchtigen ist diese Welt nicht stumm!
Was braucht er in die Ewigkeit zu schweifen,
Was er erkennt, läßt sich ergreifen."

Es ist ihm angenehm, „wenn die idealen Allgemeinheiten in einer specifischen und individuellen Gegenwart begreiflich erscheinen". Hiermit hängt dann die Ansicht zusammen, „daß der lebendig begabte Geist, sich in praktischer Absicht an das Allernächste haltend, das Vorzüglichste auf Erden sei". In dieser Hingebung an die Gegenwart war er antik-heidnisch und Winckelmann vergleichbar, dessen verwandtes Trachten und Wesen er in anschaulichsten Zügen gezeichnet hat [1]). Übrigens wollte er doch das Diesseits nicht in seiner rein verschwindenden Zeiterscheinung und in der Beschränktheit des unmittelbar Endlichen; vielmehr war ihm der Augenblick „der Repräsentant der Ewigkeit" und eben darum „von unendlichem Werthe". In der allseitigen Benutzung des Endlichen ergreift man das Unendliche.

„Willst du in's Unendliche schreiten,
Geh' nur im Endlichen nach allen Seiten."

Wie ihm nur „das Unendlich-Endliche" und das „Endlich-Unendliche" Wahrheit und Ziel war, so hielt er „das Zufällig-

---

1) Vgl. die treffliche Schrift: „Winckelmann und sein Jahrhundert" (1805). — Wenn Goethe einmal sagt, „die gegenwärtige Welt sei nicht werth, daß wir etwas für sie thun, weil das Bestehende in dem Augenblicke abscheiden könne" („Maximen"), so ist dieser Gedanke so isolirt und verloren ausgesprochen, daß er allem Sonstigen gegenüber keine Bedeutung hat.

Wirkliche" für das allein Gemeine. Darum suchte er überall das Sinnliche an das Übersinnliche anzuknüpfen, im besonderen das Allgemeine anzuschauen; und eben hierin bethätigt er seine realistische Idealität, wodurch er Schiller'n geradezu gegenübertritt, der den ganz umgekehrten Weg ging, indem er stets das Allgemeine für sich fertig hielt, um es an das Gegebene zu bringen, was ihn dann zu abstrakter Idealisirung trieb, worüber er selbst oft bitter klagt.

Bei solchem Streben Goethe's, sich in der Welt mit möglichst objektiver Thätigkeit anzubauen, und bei seiner Eigenthümlichkeit, das Ideale in der Anschauung stets gegenwärtig zu haben, konnte wohl eine eigentlich doktrinell-philosophische Richtung keinen Platz finden. „Für die Philosophie im eigentlichen Sinne hatte ich kein Organ", sagt er selbst, und was er auch auf diesem Gebiete sich nicht sofort gegenständlich machen konnte, das hatte für ihn keinen Sinn [1]). Diese gegenständliche Unmittelbarkeit der abstrakten Betrachtung gegenüber spricht sich in dem, was er in einem Briefe an Jacobi schreibt, charakteristisch aus. „Dich", heißt es, „hat Gott mit der Metaphysik gestraft und Dir einen Pfahl in's Fleisch gesetzt, mich dagegen mit der Physik gesegnet, damit mir es im Schauen seiner Werke wohl werde." Freilich sehen wir, wie er mit Schiller zuweilen den Flug der Spekulation versucht, allein er kann doch die Erde nicht los werden und muß alsbald wieder „aus dem philosophischen Theoretisiren zum Praktischen und zur Poesie" zurückkehren. Er kann sich „nicht spekulativ im Objekte erhalten" und achtet es für das Beste, „in dem philosophischen Naturstande zu bleiben und von seiner ungetrennten Existenz den besten möglichen Gebrauch zu machen". Schiller selbst meint, daß Goethe der Philosophie nicht bedürfe, indem in seiner richtigen Intuition Alles und weit

1) „Werke", Bd. XL. S. 418. — Er nennt den Ausdruck „gegenständlich" charakteristisch in Beziehung auf sich. Ueber diesen Punkt vergleiche das Werk E. Caro's: „La philosophie de Goethe" (Paris 1864). So wenig auch ein Deutscher der einseitig spiritualistischen Weltanschauung des Franzosen zustimmen mag, der historische und objektive Theil des Buches bietet viel Interessantes. Jedenfalls findet man hier eine sehr klare und geschickte Zusammenstellung alles Bezüglichen.

vollständiger liege, als es die Analysis geben könne, daß er deshalb auch von der Philosophie nicht zu borgen habe, diese im Gegentheil nur von ihm lernen könne [1]).

Alle Philosophie ist nach Goethe „genau besehen, der Menschenverstand in amphiurgischer Sprache". Er sucht das Wahre „in dem untheilbaren Phänomene", und wer das zu erkennen weiß, ist ihm auf dem rechten Wege zum Thun und zur That. Verstand und Vernunft gehören ihm freilich zusammen, „jener giebt den Begriff, diese die Idee"; allein sowie der Begriff „nur die Summe" der Erfahrung ist, so die Idee weiter nichts „als ihr Resultat". Das Unerforschliche hat ihm „keinen praktischen Nutzen, und daher ist es das schönste Glück des denkenden Menschen, das Erforschliche erforscht zu haben und das Unerforschliche ruhig zu verehren". Auch meint er, die Wissenschaft werde dadurch, daß man sich abgiebt mit dem, was nicht wissenswerth und was nicht wißbar ist, gleich sehr zurückgehalten. Die Philosophie, sagt er, richte sich nach den Altern. Das Kind ist ihm Realist, weil es sich von dem Dasein der Birnen und Äpfel so überzeugt fühlt, wie von dem seinigen, der Jüngling, von innern Leidenschaften bestürmt, wird zum Idealisten umgewandelt, der Mann hat alle Ursache, Skeptiker zu werden, und der Greis wird sich immer zum Mysticismus bekennen. („Maximen.") Darum mag er jedoch der Philosophie keineswegs ganz entrathen. Er fühlte schon frühzeitig „entschieden und anhaltend das Bedürfniß, nach den Maximen zu forschen, aus welchen ein Kunst- oder Naturwerk, eine Handlung oder Begebenheit herzuleiten sein möchte". Er kann sich nimmer von der Idee trennen, sie ist ihm die eigentliche Unendlichkeit des Endlichen und darum sucht er sie in diesem. Obwohl er vom Absoluten im theoretischen Sinne nicht zu reden wagt, so glaubt er doch behaupten zu dürfen, „daß, wer es in der Erscheinung anerkannt und immer im Auge behalten hat, sehr großen Gewinn davon erfahren wird". Ja er meint sogar, „man könne über manche Probleme in den Naturwissenschaften nicht gehörig sprechen, wenn man die Metaphysik nicht zu Hülfe rufe". Das spekulative Moment, die Idee,

---

1) „Briefwechsel", an mehreren Stellen.

kann er nicht missen. Sie ist ihm „ewig und einzig. — — Alles, was wir gewahr werden und wovon wir reden können, sind nur Manifestationen der Idee.“ („Maximen.“) Wer sich vor der Idee scheut, hat auch zuletzt den Begriff nicht mehr; denn der bloße Verstand ist nur „ein thätiger Kuppler“, der auf seine Weise das Edelste mit dem Gemeinsten vermitteln will.

Daß er sich deshalb der Philosophie gern zuneigte, wenn sie nur nicht bloß „trennen“, sondern wenn sie „unsere ursprüngliche Empfindung, als seien wir eins mit der Natur, erhöhet“, schreibt er an Jacobi, wo er auch ausdrücklich vor gänzlicher Abneigung gegen sie warnt, „weil man sonst, ehe man sich's versieht, den Weg zur Philisterei betritt“. Auch hat er sich ja mehrfach den großen philosophischen Denkern anzuschließen gesucht. So fand er bedeutendes Interesse an der Philosophie Kant's, dessen methodische Untersuchungsweise ihm eben so sehr zusagte, wie ihn manche seiner Ansichten, namentlich in der Kritik der Urtheilskraft, förderten. Die Lehre, welche hier von der Bedeutung „des intuitiven Verstandes“ niedergelegt ist, traf mit seiner eigenen Anlage und Art, die Dinge eben im Schauen zu erfassen, vollkommen überein. Ebenso kann man bemerken, wie er Fichte's Bedeutsamkeit anerkannte, Schellingen sich gern nähern wollte, mit Hegel zu verkehren wünschte und sich dankbar der Belehrungen freuete, die ihm auf diesem Felde außer von jenen Männern noch von Schiller und den Gebrüdern Humboldt und Schlegel zu Theil wurden [1]). Auch Schopenhauer's Hauptwerk las er schon mit der lebhaftesten Theilnahme. Dabei gewahren wir, wie er sich wirklich eine Art philosophisch-spekulativen Standpunkt sowohl für seine naturwissenschaftlichen als psychologischen Betrachtungen zu gewinnen suchte. Wollen wir von seinem Streifzuge in das Reich der Monade absehen, worauf er dem Aristoteles näher kommt als Leibnitzen, so können wir im Allgemeinen wiederholen, daß er sich vorwiegend einer gewissen pantheistischen Weltanschauung zuneigte, wozu ihm, wie wir gesehn, Spinoza Grundlage und wesentlichen Gehalt bieten mußte.

1) Von Niethhammer ließ er sich fast schulmäßig in der Sprache der Philosophie unterrichten. „Werke“, Bd. XL. S. 423.

Ihm fühlt er sich, wie er an Knebel schreibt (1784), sehr nahe, „obgleich dessen Geist viel tiefer und reiner sei als der seinige". Mit jenem Philosophen hält er das All, die Welt für die ewig-unendliche Offenbarung des Göttlichen.

„Und es ist das Ewig-Eine,
Das sich vielfach offenbart."

Er wendet sich an den Namen

„dessen, der sich selbst erschuf
Von Ewigkeit in schaffendem Beruf" [1]).

Geist und Materie, Denken und Ausdehnung hält er wie Spinoza für die nothwendigen (ewigen) „Doppelingredienzien des Univerſum's", die beide gleiche Rechte für sich fordern, beide, wie wir oben schon erwähnt haben, sich nach ihm wesentlich voraussetzen und deswegen beide zusammen wohl „als Stellvertreter Gottes" angesehen werden können [2]). Daher geht auch der Einzelne auf in dem All,

„Da löst sich aller Überdruß"

und

„Sich aufzugeben ist Genuß" [3]).

Diese naturphilosophirende Weltauffassung, welche mit seinen naturwissenschaftlichen Neigungen zusammenhängen mochte, und deren Grundgedanken er noch spät festzuhalten suchte, indem er meinte, „man könne sich bei der Betrachtung des Weltgebäudes der Vorstellung nicht erwehren, daß dem Ganzen eine Idee zum Grunde liege, wornach Gott in der Natur und die Natur in Gott von Ewigkeit zu Ewigkeit schaffen und wirken möge" [4]), führte ihn auch unter den gleichzeitigen Philosophen wohl vorzüglich zu

---

1) Es ist interessant, zu bemerken, wie hier der Dichter mit Männern der scholastischen Philosophie zusammentrifft. Joh. Scotus Erigena schreibt in seinem trefflichen Werke „De divisione naturae", l. IV, c. 6: „Itaque *divina essentia* in his, quae a se et per se et in se et ad se facta sunt, recte dicitur *creari*." Ein anderer Scholastiker, Amalrich von Chartres, sagt geradezu: „Creator et creatura idem Deus."

2) Vgl. Riemer a. a. O., Bd. II, S. 689 ff.

3) „Werke", Bd. III (Gott und die Welt).

4) „Werke", Bd. XL, S. 425.

Schelling hin. Schon in den Briefen an Schiller finden wir mehrfache Spuren dieser Vorliebe, und 1812, bei Gelegenheit der Besprechung der Schelling'schen Schrift gegen Jacobi's Buch „Von den göttlichen Dingen" [1]) sagt er geradezu: „Wir Anderen, die wir uns zur Schelling'schen Seite bekennen, müssen gestehen, daß Jacobi sehr schlecht wegkommt." Schelling's bekannte Rede „Über das Verhältniß der bildenden Künste zur Natur" war das Echo seiner eigenen Ansichten. —

Im Ganzen geben wir übrigens Schiller'n Recht, wenn er in Beziehung auf Goethe von der schönen Übereinstimmung „des philosophischen Instinkts" mit den reinsten Resultaten der spekulirenden Vernunft redet und bemerkt, „das Geben sei Sache des Genie's, welches unter dem dunkeln, aber sichern Einfluß reiner Vernunft nach objektiven Gesetzen verbindet" [2]). Denn nicht nur seine Dichtungen sind von philosophischen Anschauungen durchdrungen und lassen wie durch ein Transparent die gehaltvollsten Ideen erblicken, sondern auch seine „Maximen", seine „Abhandlungen über die Kunst und Natur", zumal die letzteren, bewegen sich in dem klarsten und sinnigsten Geiste echt philosophischer Betrachtung. Was er selbst über die Methode seines Philosophirens sagt, „daß er es mit unbewußter Naivetät thue und dabei glaube, er sehe seine Meinungen vor Augen" [3]), können wir als die richtigste Bezeichnung anerkennen, wie sie denn auch mit der Ansicht übereinstimmt, die wir so eben von Schiller vernommen haben. Übrigens muß man in Absicht auf die Beurtheilung und Auffassung des Goethe'schen Geistes und seiner Werke sein eigenes

---

1) Wir haben diesen Streit im ersten Theile berührt. Schelling's Gegenschrift hat den Titel: „Denkmal der Schrift von den göttlichen Dingen des Herrn Fr. Jacabi u. s. w." (Tübingen 1812). Goethe war seinerseits von der Jacobi'schen Schrift sehr wenig erbaut; er findet darin „recht harte Stellen gegen seine besten Überzeugungen" und nennt sie „das ungöttliche Buch von den göttlichen Dingen". Jacobi's philosophisches Treiben war ihm überhaupt gewissermaßen widerwärtig, theils weil derselbe überall vom Glauben ausging, theils und vornehmlich weil er der Natur zu wenig Aufmerksamkeit zuwendete und das Göttliche in ihr nicht anzuschauen verstand.

2) „Briefwechsel", Thl. I, S. 13 u. 17.

3) „Werke", Bd. XL, S. 420.

treffendes Wort gemahnen, „daß zum Gewahrwerden des Ideellen auch eine Pubertät gehört".

Mit der Philosophie steht die Geschichte im nächsten Zusammenhange. Ihr inneres Verständniß fordert das Auge der ersten. So wenig nun Goethe dort mit direkter Gedankenrichtung die Probleme berühren und bemeistern mochte, eben so wenig konnte oder mochte er mit geradem, eindringendem Blicke die treibenden Bewegungen und gähnenden Tiefen der Geschichte betrachten. Auf beiden Seiten hinderte ihn sein Hingeben an die Objektivität der Natur und an die unmittelbare Gegenwart des Lebens, sowie sein quietistisches Sichselbstbilden und plastisches Ausgleichungsstreben des Innern mit dem Äußern an entschiedenem Eintreten und Fortgehen. „Man soll", meint er, „sich Alles praktisch denken", und damit stellt er sich gleichmäßig außerhalb der Sphäre des reinen Gedankens und der reinen Geschichte. Das Denken sollte sofort in Bild und Gestalt vor ihm stehen. Er suchte das „Faßliche und das Gehörige", welches nach ihm „ein Verhältniß ist zu einer besondern Zeit und entschiedenen Umständen". Was ihm beides nicht war, bedrückte und beunruhigte ihn. Gesteht er doch, „daß Geschichte schreiben eine Art sei, sich das Vergangene vom Halse zu schaffen", gerade wie er meistens nur dichtete, um sich gewisser Zustände zu entledigen. Auch berichtet er, daß die Weltgeschichte ihm gleich anfangs im Ganzen nicht zu Sinne war, und daß er ihr gar nichts abgewinnen konnte, wogegen alles Poetische und Rhetorische ihm angenehm und erfreulich zusagte [1]). Die großen welthistorischen Ereignisse blieben ihm auf diese Weise nach ihrem tieferen und wesentlicheren Geiste mehr oder weniger unzugänglich, und er wußte sie in ihrer objektiven Mächtigkeit weder zu fassen noch zu bewältigen.

„Das Ewig-Weibliche
Zieht uns hinan."

Man möchte sagen, daß dieses Schlußwort seines Faust uns sagt, warum er jenes nicht vermochte. Alles mußte sich ihm zu persönlicher Anschaulichkeit individualisiren; er wollte „den Menschen

1) „Werke", Bd. LX, S. 294.

kennen lernen — die Menschheit überhaupt ließ er gern gewähren.

Daher auch wohl das Vorwalten der Charakteristik wie der Idealität des Gemüths in seinen meisten Werken und zwar das Vorwiegen vollendeter weiblicher Charakteristik, während ihm die seinem männlich-energische nicht eben zu Gebote steht. So hat er in „Götz" das rechte Machtwort der großen Zeit nicht verkündigen können, und was er von Shakspeare sagt, „daß er Alles, was in einer großen Weltbegebenheit heimlich durch die Lüfte säuselt, ausgesprochen", ist ihm selber wenig gelungen [1]). Weder die damalige reformatorische, noch politische Bedeutsamkeit und die Beziehung Beider zu einander hat er uns dort vergegenwärtigt. Wie meisterhaft auch die äußere Physiognomie der Zeit skizzirt sein mag, so tritt doch ihr Geist, insoweit er die Zukunft Europa's in sich trug, schüchtern und zweifelhaft zurück; die Persönlichkeit drängt sich vor, und das Interesse an dem Individuum schwächt die Aussicht auf die Weltgeschichte. Im „Egmont" wird nicht minder die geschichtliche Bedeutung der subjektiven Charakteristik untergeordnet. Die Geschichte wird benutzt, soweit sie die Individualität des Helden trägt oder bestimmt und veranschaulicht, ihre eigene Substanz bleibt so ziemlich außer Frage, obwohl auch hier die allgemeineren Züge der damaligen politischen Situation der Niederlande in lebendiger Anschaulichkeit hervortreten. Wird uns dagegen in „Hermann und Dorothea" eine spätere, gewaltigere Revolution im Hintergrunde meisterhaft angedeutet, so gehört doch gleichfalls der eigentliche Ton dieser wunderschönen Dichtung den Privatinteressen der Personen und ihrer Gegenwart. „Die natürliche Tochter", in welcher sich besonders Gelegenheit bot, in die rechte Fülle jener welthistorischen Riesenbegebenheit hineinzugreifen und sie mit der flammenden Fackel der poetischen Begeisterung zu beleuchten, bringt uns nur schweifende, blasse Lichter, die um die Tiefe des Vulkans mehr bloß spielen, als dieselbe kräftig erhellen. Wie äußerlich der Dichter überhaupt jener größten Volks- und Völkerthat in der neuen Geschichte gegenüber blieb,

---

1) In dem Aufsatze „Shakspeare und kein Ende", der auch sonst viel Beherzigungswerthes über diesen Dichter enthält.

wie unzugänglich ihm der hohe Sinn des in ihr aufkämpfenden Menschengeistes war, mit welch kleinmeisterlicher Beschränktheit er das gewaltige Thema behandelte, beweisen genugsam seine gleichzeitigen Produktionen, z. B. „Der Groß-Kophta", „Die Aufgeregten", „Der Bürgergeneral" u. s. w. Später noch spricht er von der Revolution „als einem gräßlichen Unheil", aus dem er sich durch die Bearbeitung des „Reineke Fuchs" zu retten suchte. Sie diente ihm nur, „die ganze Welt für nichtswürdig zu erklären", und er wolle den Menschen lieber „in seiner ungeheuchelten Thierheit" sehen. Er nahm, wie er selbst gesteht, an den großen Ereignissen, nämlich der amerikanischen und französischen Revolution, „nur insofern Theil, als sie die größere Gesellschaft interessirten". Freilich will er den Werth der Geschichte an sich nicht verkennen, vielmehr meint er, „daß, wer ihre Probleme nicht fürchtet, sondern kühn darauf losgeht, sich höher gebildet und behaglicher fühlt, indem er weiter gedeiht", allein damit wird doch der Mangel an gründlicher historischer Einsicht und ideeller Erfassung der Menschengeschichte nicht gedeckt und ausgeglichen. Kurz, in der Geschichte ging es ihm „nicht musterhaft und heiter" genug zu, er konnte ihr gegenüber seine innere Behaglichkeit, seine persönliche Harmonie nicht ungestört bewahren und darum den Muth, welchen er für sie empfiehlt, am wenigsten zu ihr mitbringen.

So erblicken wir denn in Goethe den Mann, der in seiner Person den idealischen Menschen möglichst individualisiren und realisiren wollte, dessen Grundwesen daher auch mit einem jüngst mehrfach gebrauchten Ausdrucke als „schöne Subjektivität" bezeichnet werden mag. Er suchte in der Freiheit und Schönheit der Bildung und Sitte die Aufgabe des Menschen, während Schiller weit über die individuelle Idealität hinaus zum Ideale der Menschheit strebte. Goethe's Charakter erscheint uns in der Konsequenz des Kunstwerks, wobei es nicht sowohl auf die Starrheit eines Grundsatzes, als auf die anschaulich-wohlgefällige Einheit in der Totalität des Verschiedenen ankommt. „In der That und in der Kunst", nicht im Begriffe wollte er die Idee mit der Wirklichkeit ausgleichen, sich selbst gewissermaßen als Kunstwerk abschließen. Schon früh suchte er sich, wie er an die Gräfin

Stolberg schreibt, „als inneres Ganze" zu behaupten, an welchem ihm Niemand etwas nehmen soll. Später hören wir Ähnliches in seinen „Briefen an Merck". Er will „sich in dieser Welt einrichten, ohne auch nur ein Haarbreit von dem Wesen nachzugeben, was ihn innerlich erhält und glücklich macht". Und wenn wir ihm zugeben wollen, „daß Charakter im Großen wie im Kleinen darin besteht, daß der Mensch demjenigen eine stete Folge giebt, dessen ersich fähig fühlt" („Maximen"); so dürfen wir dreist behaupten, daß er in seiner Weise ein vollkommener Charakter war, und Herder Recht hatte, von ihm zu sagen: „Er war in jedem Schritte seines Lebens ein Mann" (an Knebel). Am füglichsten aber fassen wir Alles in dem zusammen, was Schiller über ihn an Meyer schreibt, um so mehr, als damit zugleich auf den Charakter seiner Werke hingewiesen wird. „Wenn es einmal", heißt es dort, „Einer unter Tausenden, die darnach streben, dahin gebracht hat, ein schönes vollendetes Ganzes aus sich zu machen, der kann meines Erachtens nichts Besseres thun, als dafür jede mögliche Art des Ausdrucks zu suchen; denn, wie weit er auch noch kommt, er kann doch nichts Höheres geben" [1]).

Nachdem wir nun einen ungefähren Begriff von des Dichters Person und Weise gewonnen, so ist das Nächste, im Allgemeinen anzudeuten, wie er sich damit zu seinem Dichten und seinen dichterischen Werken verhält. Goethe's Dichtung ist er selbst; der ganze Mensch ist der ganze Schriftsteller. Wenn er sagt:

---

1) „Briefwechsel", Bd. III. S. 171. An Körner schreibt Schiller über Goethe schon 1787 („Briefwechsel", Bd. I. S. 136): „Alles, was er ist, ist er ganz, und er kann wie Julius Cäsar Vieles zugleich sein." Das Resumé seines ganzen Bildungsganges hat Goethe in nachfolgenden Versen selbst niedergelegt:

„Weite Welt und breites Leben,
Langer Jahre redlich Streben,
Stets geforscht und stets gegründet,
Nie geschlossen, oft geründet,
Ältestes bewahrt mit Treue,
Freundlich aufgefaßtes Neue,
Heitern Sinn und reine Zwecke:
Nun, man kommt wohl eine Strecke."

„Immer hab' ich nur geschrieben,
Wie ich fühle, wie ich's meine,
Und so spalt' ich mich, ihr Lieben,
Und bin immerfort der Eine";

so haben wir damit den rechten Schlüssel zu dem eigentlichen Geheimnisse seiner Kunst. Sowie aber sein Menschenwesen auf der innersten lebendigen Einheit des Angeborenen und des Erworbenen beruhete, so daß man in der Terminologie der Schule wohl mit Wahrheit von ihm sagen könnte, daß er die reine Existenz des Subjekt-Objekts gewesen, ebenso trägt auch seine ganze poetische Schöpfung diesen Charakter. Sie ist zugleich sein Werk und seine Existenz. Wenn man daher zu sagen berechtigt ist, daß Goethe in seinen Werken nur sich darstellt, so sollte das zugleich den Sinn haben, daß er in sich zugleich die Welt darstellt, daß die Subjektivität seiner Poesie eben so sehr die Objektivität des Gegenstandes ist. Hierdurch unterscheidet er sich wesentlich von fast allen Andern, von denen man gleichfalls zu behaupten hat, daß sie in ihren Werken hauptsächlich nur sich selber geben [1].

Höchst bezeichnend für unseres Dichters Dichtung ist, was er von der Dichtung überhaupt sagt. „Der Dichter ist angewiesen auf die Darstellung. Das Höchste derselben ist, wenn sie mit der Wirklichkeit wetteifert, d. h. wenn ihre Schilderungen, durch den Geist dargestellt, so lebendig sind, daß sie als gegenwärtig für Jedermann gelten können. Diejenige Poesie aber, die nur das Innere darstellt, ohne es durch ein Äußeres zu verkörpern, oder

1) Wenn Immermann (in seinem „Reisejournale") meint, Goethe stehe noch nicht auf der eigentlichen Höhe der Poesie, weil er seine subjektiven Bewegungen und Stimmungen zur Objektivität gemacht, und daß jene Höhe erst von der Zukunft zu hoffen sei, nachdem der Stoff, auf welchen nun die Zeit sich werfe, durchdrungen und durcharbeitet sein werde; so hat er eben so sehr das Wesen der Poesie überhaupt, als die wahre Bedeutung der Goethe'schen mißkannt. Hören wir andererseits Friedr. Schlegel, so vernehmen wir gerade das Gegentheil. „Seine Werke", sagt er („Werke", Bd. V, S. 83), „sind eine unwiderlegliche Beglaubigung, daß das Objektive möglich — — das Objektive ist hier wirklich schon erreicht." Daß übrigens Ansichten, wie die Immermann's, seit einiger Zeit wieder auftauchen, bedarf kaum der Erinnerung.

ohne das Äußere durch das Innere durchfühlen zu lassen, bildet die letzte Stufe, von welcher aus sie in's gemeine Leben hineintritt." („Maximen.") Darum spricht er in seinen Poesien nur „ein Erlebtes" aus, darum darf er Alles, was er schrieb, „Konfessionen" aus seinem Leben nennen, seine Gedichte „als Gelegenheitsgedichte" bezeichnen. Niemals konnte er von der Richtung abweichen, „was ihn erfreuete oder quälte oder sonst beschäftigte, in ein Bild, ein Gedicht zu verwandeln und darüber mit sich selbst abzuschließen", und noch jung begeistert gesteht er (an Gräfin Stolberg), „daß seine Arbeiten immer nur die aufbewahrten Freuden und Leiden seines Lebens sind". Goethe bietet uns in seiner Poesie nicht sowohl die allgemeine Objektivität der Weltgeschichte, als vielmehr die psychologische des Menschen nach Leben und Schicksalen, ein Moment, wodurch er sich eben so sehr von Schiller unterscheidet, der umgekehrt die allgemeine weltgeschichtliche Menschheit vor dem Menschen bezielt, wie von Shakspeare, der mit glücklichem genialen Erfassen beide in ihrer wesentlichen Einheit ausprägt. Goethe's Werke sind echte Urkunden der Vermählung des Subjekts mit den Dingen, eben so wohl Melodien der Gegenstände als der eigenen Innerlichkeit. In der Kunst, das Äußerliche der Naturanschauungen, das Zufällige der Begebenheiten und Umstände mit den tiefsten Geistes- und Seelenstimmungen zu verweben und zu einem lebendigen Bilde zu verbinden, hat er seines Gleichen nicht. Jedes seiner Werke hat irgend einen Bezug auf einen gewissen Zustand seines Gemüthes oder Geistes. Dadurch erhalten sie denn bei aller Idealität eine seltene Bestimmtheit konkreter Anschaulichkeit. Wenn man ihn wegen dieser ideellen Aneignung des Wirklichen, oder, um mit Merck zu reden, wegen dieses Bestrebens, „dem Wirklichen eine poetische Gestalt zu geben", mit Novalis (aus dem mystisch-romantischen Gesichtspunkte) einen praktischen Dichter nennen will, einen Dichter „des Evangeliums der Ökonomie", so beweist das nur die Wahrheit von dem, was Goethe selbst irgendwo sagt, „daß der Mysticismus eben nur die Scholastik des Herzens ist". Dagegen erlauben wir uns, noch auf ein anderes Goethe'sches Wort von der Poesie zu verweisen. „Die wahre Poesie nämlich", meint er, „künde sich dadurch an, daß sie als ein weltliches Evangelium

durch innere Heiterkeit, durch äußeres Behagen uns von der Last des Irdischen zu befreien weiß." Sowie dieses mit der schon angeführten Ansicht übereinstimmt, so auch mit jener, welche er uns im „Meister" vernehmen läßt. „Der Dichter", heißt es hier, „muß ganz in sich, ganz in seinen geliebten Gegenständen leben. Er, der vom Himmel auf's köstlichste innerlich begabt ist, der einen sich immer selbst vermehrenden Schatz im Busen bewahrt, er muß auch von Außen ungestört mit seinen Schätzen in der stillen Glückseligkeit leben, die ein Reicher vergebens mit aufgehäuften Gütern um sich hervorzubringen sucht." Weiter wird gesagt, daß, während die Menschen in Unruhe nach dem Verschiedensten umherjagen, vergebens nach einem harmonischen Dasein mit vielen oft unvereinbaren Dingen streben, ihre Begriffe nicht den Sachen verbinden können, „das Schicksal den Dichter gleichsam wie einen Gott über dieses Alles hinübergesetzt hat". Der Dichter fühlt nach ihm „das Traurige und das Freudige jedes Menschenschicksals mit. — — Seine empfängliche, leicht bewegliche Seele schreitet wie die wandelnde Sonne von Nacht zu Tage fort, und mit leisen Übergängen stimmt seine Harfe zu Freud' und Leid. Eingeboren auf dem Grunde seines Herzens, wächst die schöne Blume der Weisheit hervor — er lebt den Traum des Lebens als ein Wachender. — — Er ist zugleich Lehrer, Wahrsager, Freund der Götter und der Menschen." — — Hier haben wir Alles, was wir von der Poesie überhaupt und von der Goethe's in ihrer besondern Art sagen können, aus seinem eigenen Munde [1]).

Seine Produktionen nun von Anfang bis zu Ende überblickend, werden wir in ihnen die gemeinsame Eigenschaft entdecken, welche man als die Schönheit des Gemüths und der Sitte bezeichnen kann. Das Element, in welchem er sich in dieser Hinsicht bewegt, ist „idealer Sensualismus". Mit der genialen An-

---

1) Noch in anderer Weise läßt er den Dichter selbst des Dichters Beruf auf's schönste aussprechen in dem Vorspiele zu „Faust". Die Worte:

„Es ruft das Einzelne zur allgemeinen Weihe,
Wo es in herrlichen Akkorden schlägt" —

welcher Dichter hat sie vollkommener bethätigt, als er? — S. „Werke", Bd. XI, S. 8 u. 9 (Ausg. 1840).

schauung das Talent reiner Darstellung auf's glücklichste verbindend, erreichte er es vor Andern, die subjektive Innerlichkeit als eine positive Gegenwart hinzustellen und Werke hervorzubringen, die, indem sie das sinnliche Anschauen befriedigen, den Geist in seine höchsten Regionen erheben. Zugleich gelang ihm auf diesem Wege, die heitere Einfachheit des griechischen Styls mit dem Zauber der modernen Romantik lebendigst zu durchdringen und so das Antike mit dem Neuen innigst zu vermählen [1]). Die ganze Geschichte seiner Bildungs- und literarischen Thätigkeit bekundet das Streben, das Verhältniß jener beiden Faktoren seiner Poesie in das möglichste Gleichgewicht zu bringen, die antike Ruhe und objektive Ebenmäßigkeit der Form mit der Bewegung und Innigkeit der subjektiven Gemüthstiefe zu möglichster Ausgleichung zu vermitteln. Fast alle Produktionen Goethe's verrathen das schöne Wechselspiel zwischen Heiterkeit und Ernst, zwischen Anmuth und Laune, zwischen genialer Originalität und maßvoller Beschränkung. Dabei hat er es verstanden, das Menschliche gleichsam aus seiner Uridee heraus und auf deren Grunde in den bedeutsamsten Metamorphosen und vielseitigstem Wuchse hervorzubilden. Wir sehen in mannigfaltigsten Weisen das Höchste wie das Gewöhnlichste dargestellt, alle Kreise der Gefühle und Lebensbewegungen gezeichnet und sinnlich gestaltet, so daß wir sein eigenes Wort auf ihn anwenden können, das er in dem schönen Gedichte „die Metamorphose der Pflanzen" niedergelegt:

„Alle Gestalten sind ähnlich und keine gleichet der andern."

Überall ist Individualität und Gattung zugleich. Mag ihn Shakspeare an Kraft genialischer Produktivität sowie an Tiefe der Auffassung übertreffen, an reiner, allseitiger Offenbarung des Menschlichen übertrifft er ihn nicht. Seinem Grundsatze, „daß das Wahre, Gute und Vortreffliche einfach und sich immer gleich sei, wie es auch erscheine", beweist er sich überall treu, und bei aller Beschränkung im Gebrauche sinnlicher Mittel der Darstellung

---

1) Friedr. A. Wolf schreibt („Museum der Alterthumswissenschaft", Zueignung), daß in Goethe's Werken mitten unter modernen Umgebungen der wohlthätige griechische Geist sich eine zweite Wohnung genommen habe.

ist er treffend und bedeutungsvoll in der Charakteristik des Wesens. Was er auch behandle, immer erscheint er als Meister seines Gegenstandes, den er erfahren und aus dem er sich befreit hat. Was er darstelle, er drückt ihm den Stempel der Geistesherrschaft auf. Er malt die Seele selbst mehr als ihre nackte Leidenschaft, und gerade hierdurch unterscheidet er sich, wie auch W. v. Humboldt in seinen ästhetischen Versuchen richtig bemerkt, von den neuern Dichtern anderer Nationen, die meist das Umgekehrte leisten. Humboldt stellt ihn in dieser Hinsicht und in Beziehung auf die Reinheit der Form mit Raphael zusammen, und wir können diesen Vergleich immerhin gelten lassen. Seine Werke stehen da mit dem Gepräge der Natur und mit dem Siegel ideeller Freiheit [1]).

„In dem ganzen vollen Schönen
Resolut zu leben",

dies ist das eigentliche Motto zu seinem Sein und Dichten. Als vollen Dichter macht ihn nichts parteiisch, weil er das Recht eines Jeden erkundet hat und bereit ist, es ihm zu geben. Wo er dichtet, will er eben nur Dichter sein, nicht einer Fakultät des Lebens und der Wissenschaft angehören. Seine Darstellung „will weder loben, noch tadeln", sondern nur sich selbst genug thun. Nicht leicht dürfte es einem andern Dichter in dem Maße als ihm gelungen sein, durch das Aussprechen seines innern Anschauens den Leser in das volle Bewußtsein der Welt selbst zu versetzen. Hiermit haben wir nun auch sofort den Standpunkt angedeutet, von welchem aus seine Werke beurtheilt werden müssen. Schon ist angeführt, wie man hier den moralischen, dort den religiösen Maßstab an seine Gedichte gelegt hat, wie ihn der Eine zu praktisch-ökonomisch, zu wenig mystisch, der Andere zu wenig politisch und liberal finden will. Im Allgemeinen haben wir auf alle diese Tendenzmeinungen nichts zu erwiedern, als was er selbst bemerkt:

„Da wird er nun gescholten, gelobt
Und bleibt immer ein Dichter."

---

1) Was der ältere Plinius sagt: „naturam omnibus et naturae suae omnia", paßt ganz auf Goethe's Kunst.

Er schafft, wie der Schöpfer schafft, ohne nach der Meinung der Menschen zu fragen, er singt, wie der Vogel in den Zweigen singt, sein Lied erklingt in die Lüfte, unbekümmert, wer es hört und wer es versteht. Mit Recht sagt er von dem Publikum, „daß es wie die Frauenzimmer behandelt sein wolle, denen man nichts sagen dürfe, als was sie hören möchten". Sein Streben war, durch die Idee des Daseins zu verklären, ohne zu verhehlen, daß „man wenig Dank von den Menschen verdient, wenn man ihr inneres Bedürfniß erhöhen, ihnen das Herrliche eines wahren edlen Daseins zum Gefühle bringen will" („Ital. Reise" I). Daß er namentlich den moralischen Gesichtspunkt für seine Werke entschieden ablehnt, haben wir bereits oben gelegentlich erwähnt. Das eigentlich Sittliche, meint er, solle der Dichter und Künstler mit den Seinen, mit sich selbst und mit Gott ausmachen; als Mann von Geist und Talent gehöre er der Welt. Auf die pragmatischen Zumuthungen sonstiger Art mag sein Wilhelm Meister antworten. „Wie willst Du", sagt dieser über den Dichter, „daß er zu einem kümmerlichen Gewerbe heruntersteige, er, der wie ein Vogel gebaut ist, um die Welt zu überschweben, auf hohen Gipfeln zu nisten und seine Nahrung von Knospen und Früchten, einen Zweig mit dem andern leicht verwechselnd, zu nehmen, er sollte zugleich wie der Stier am Pfluge ziehen, wie der Hund sich auf eine Fährte gewöhnen oder vielleicht gar, an die Kette geschlossen, einen Meierhof durch sein Bellen sichern?" Überhaupt kann man aller ungehörigen Philisterei das schöne und wahre Wort aus den „Maximen" entgegenhalten, daß die Idee nichts sein solle als kräftig, tüchtig, in sich selbst abgeschlossen, „damit sie den göttlichen Auftrag, produktiv zu sein, erfülle". Vor Allem aber ist ihm „der innere Gehalt des bearbeiteten Gegenstandes der Anfang und das Ende der Kunst".

Bei dieser Stimmung seines poetischen Geistes gegen alle und jede Tendenzproduktion ist nicht zu verwundern, daß er am wenigsten die Politik ex professo in den Kreis seiner dichterischen Motive ziehen mochte; weshalb ihm denn vielfacher Tadel, unter Anderm besonders von Börne, geworden ist. Er sollte ein Tyrtäus sein, er sollte gleichsam als ein zweiter Th. Körner Kriegslieder dichten und mitfechtend das Vaterland befreien helfen.

Ohne nun hier auf die Frage, ob und inwiefern die Politik eine Sache der Poesie sein solle, näher einzugehen, wollen wir nur einfach bemerken, daß sie im Allgemeinen so gut wie alle andern menschlichen Beziehungen sich der poetischen Behandlung bieten kann, und es nur darauf ankommt, wie sie zu lebendiger Erscheinung verarbeitet wird und unter das organisirende Princip der freien Idee tritt, hiermit also die Farbe abstrakter Tendenz verliert. Da indeß alles Politische zu sehr die unmittelbare Gegenwart beherrscht und in den Streit der Parteien herabsteigt; so geschieht nur gar zu leicht, daß es, als positive Aufgabe der Poesie gesetzt, die ideelle Freiheit der Darstellung beschränkt und, ohne in den Proceß lebendiger Gestaltung einzugehen, sein äußerliches Ziel, eben den Charakter der Tendenz, zumeist auf- und vordrängt. Goethe konnte nun dieser mißlichen Richtung um so weniger sich hingeben, als seine reine innere Persönlichkeit das heilige Feuer war, an dem sich seine Muse erwärmte und dessen verborgenes Walten er mit vestalischer Sorglichkeit vor jeder Störung zu bewahren suchte. Wenn er mit stiller Arbeitsamkeit die innere Freiheit seinem Jahrhundert in lebensvollen Bildern entgegenführte, that er mehr, als wenn er den Drang der Zeit, den keine Dichtung leiten konnte, mit dem Gefasel unsicherer Rhetorik hätte treiben oder mehren wollen. Und wie mag man überhaupt einem Dichter, der uns das Schönste in den vielseitigsten Gestalten zu freudigem Genusse hingestellt, es als eine Schuld anrechnen wollen, daß er in einem einzigen Punkte unseren Wünschen nicht entsprach? Dürfen wir überhaupt einem Menschen, der sich ernstlich bemüht, seine Kräfte bestens zu verwenden, zum Vorwurfe machen, wenn er nicht Alles leistet? Goethe selbst bemerkt in dieser Hinsicht („Gespräche mit Eckermann"): „Auch können wir dem Vaterlande nicht auf gleiche Weise dienen, sondern Jeder thut sein Bestes, je nachdem es ihm Gott gegeben. — Ich kann sagen, ich habe in den Dingen, welche die Natur mir zum Tagewerke bestimmt, mir Tag und Nacht keine Ruhe gelassen und mir keine Erholung gegönnt, sondern immer gestrebt und gethan, so gut und viel ich konnte. Wenn Jeder von sich dasselbe sagen kann; so wird es um uns Alle gut stehen." Kriegslieder schreiben und im Zimmer sitzen, heißt es dort an einer

andern Stelle, sei nicht seine Art gewesen, nicht seine Sache, das überlasse er Theodor Körner, der jung sei und selbst mit ausziehe. Solche Lieder würden bei ihm ja „nur eine Maske gewesen sein, die ihm schlecht zu Gesichte gestanden". Müssen wir nun Goethe hierin, so wie in dem, was früher angeführt, Recht geben, daß nämlich Charakter im Großen und Kleinen darin besteht, daß der Mensch demjenigen eine stetige Folge giebt, dessen er sich fähig fühlt; sollten wir ihn dann nicht gerade deswegen vorzüglich rühmen und achten, daß er so konsequent wie Einer jenen Charakterbegriff in seinem Leben und Schaffen ausgeführt? daß er das, wofür er sich berufen und begabt finden durfte, auf das reinste und vollkommenste darzustellen unablässig und unverbrüchlich bestrebt gewesen? Es war nun einmal sein Vorsatz, „seine innere Natur nach ihren Eigenheiten gewähren und die äußeren nach ihren Eigenschaften auf sich einfließen zu lassen" [1]), und diesem Vorsatze ist er zum Heile der Dichtkunst überhaupt und der unsrigen insbesondere treulich und redlichsinnig ergeben geblieben, und nur so mocht' es ihm gelingen, das Menschliche in sich zu reinster Individualität auszubilden und es außer sich zu lebenvollster Gegenwart hinzustellen. Man sollte daher, statt zu tadeln, es ihm vielmehr Dank wissen, daß er in dem Gewirre der Zeitpolitik unserm Auge den ungetrübten Blick auf die Stätte eröffnete, wo das Menschliche sein Wohl und Wehe, seine Freuden und Leiden sich bereitet, daß er uns in dem Streite der Parteien das Leben in dem Lichte idealer Beleuchtung anschauen läßt und unseren Sinn durch die ruhige Harmonie seiner Schöpfungen auf den Frieden lenkt, der in dem Reiche des Schönen waltet und durch die Kunst des Dichters dem Streite der endlichen Mächte enthoben wird. Daß Goethe aber das politische Element da, wo es sich ohne Widerstreben in seine poetischen Bildungen fügen mochte, nicht ablehnte, sondern mit seiner gewohnten plastischen Unbefangenheit in den Kreis seiner Dichtung aufnahm, erweisen „Götz", „Egmont", auch „Hermann und Dorothea" und „Die natürliche Tochter", obwohl der Mangel an welthistorischem Sinne, wovon wir geredet, es ihm nicht gestattete, sich mit lebendiger

1) „Dichtung und Wahrheit", Bd. III, S. 150.

Energie in die Innerlichkeit der Ereignisse zu vertiefen und von ihrer Tiefe aus ihre Bedeutsamkeit dem beschauenden Geschlechte offenbar zu machen. Daß er überhaupt dem Zuge seiner Natur, „durch fortdauernde Gegenwirkung der eindringenden Welt zu widerstehen", auch hinsichts der politischen Zeitbewegungen allerdings oft wohl mehr als billig nachgegeben, wollen wir nicht in Abrede stellen; wie sich denn weiter unten Gelegenheit finden wird, diesen Punkt bei der Würdigung seiner auf die Revolution unmittelbar bezüglichen Werke näherer Betrachtung zu unterziehen. Die eigenthümliche Mission seiner Muse war eben nicht das Schwert, sondern der Friede. Die Geheimnisse des Herzens zu offenbaren, das Schicksal des Gemüths darzustellen, auszusprechen, was uns erfreut und uns betrübt, wie die Welt den Menschen trägt und der Mensch die Welt in seinem Busen birgt, kurz, das stille Wechselspiel, worauf das Leben ruht, zu zeigen und zu deuten, ist es, wofür ihm Weihe und Beruf geworden, wozu er sich in redlichster Bemühung bildete.

Mit dieser Eigenthümlichkeit seines poetischen Charakters, sowie mit seiner mehrbezeichneten, auf die gegenständliche Wahrheit hingewandten Plastik hängt es natürlich zusammen, daß seine Dichtung vornehmlich der Lyrik und Epik zuneigt, und daß die dramatische Unruhe und Triebsamkeit ihr weniger bequem ist, obwohl Goethe, wie er uns berichtet, schon früh gewohnt war, Alles, was ihm vorkam, sich in einem dramatischen Bilde zu vergegenwärtigen. Allein diese Dramatisirung des Gegebenen scheint zunächst nur aus dem Bedürfnisse augenblicklicher Verdeutlichung des Objekts entsprungen zu sein. Nimmt man den „Götz" und etwa den „Faust" aus, so spielt in die meisten seiner dramatischen Produktionen das Epische bedeutend hinüber, in den „Egmont" mehr das Lyrische. Nur in der epischen Gelassenheit und Sichtbarkeit befriedigte sich des Dichters Drang, das Gemüth zur reinsten, vollkommensten Gegenwart herauszubilden. — Das Grundprincip aber seiner Dichtung ist dasjenige seines ganzen Lebens, die Wahrheit.

„Aus Morgenduft gewebt und Sonnenklarheit
Der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit" [1])

1) Zueignung vor dem I. Bande der „Werke".

bezeichnet das Ziel, worauf er sein Schaffen und sein Gestalten hinauszuführen bemüht war. Und hier steht er, wie Apollo in dem Reiche des Lichts, von Niemandem übertroffen, stets sich selbst gleich und gleich den Dingen, die er uns schildert. Diesem reinen Darstellungstriebe mag es denn auch beizumessen sein, daß er sich weniger dem Erhabenen als dem einfach Schönen zuwendet, Letzteres freilich in allen seinen möglichen Abstufungen und Formen mit Meisterhand verfolgend. Er mußte den Gegenstand überwalten und seiner Subjektivität assimiliren, das Erhabene aber würde ihn über sich selbst hinausgehoben und in der Harmonie objektiver Abschließung gestört haben. Das „Übersichtliche", welches er, wie er an Schiller schreibt, der bildenden Kunst abgelernt, war ihm Bedürfniß von Anbeginn. Dieser lyrisch-epischen Haltung seiner Dichtung ungeachtet war Goethe doch in vorzüglichem Grade motivirender Dichter. Er bemerkt dieses mehrfach selbst, so z. B. bei Eckermann, wo er über Schiller sagt, daß derselbe gern gewaltthätig verfahre, um die Motive sich wenig bekümmernd, indeß er selbst ohne Motivirung sich nicht wohl habe befriedigen können. Auch sonst bezeichnet er seine Methode „als die entwickelnde, entfaltende", die Schiller'sche dagegen „als zusammenstellende und ordnende" [1]).

Diese Weise motivirender Dichtung hängt mit seiner naturwissenschaftlichen Verfahrungsart, Alles genetisch zu verfolgen und in klarster Entfaltung vor seinem Blicke gleichsam neu entstehen zu lassen, wesentlich zusammen und scheint von derselben dem Grunde nach bedingt zu sein. An jene innerlich-gegenständliche und gegenständlich-innerliche Bewegung seiner poetischen Produktion schließt sich dann seine Sprache mit wundersamer Leichtigkeit an. Wie vom Gedanken selbst gebildet, schmiegt sie sich um den Gegenstand hin und wiederspiegelt sein eigenstes Bedeuten. Die Idee ergießt sich mit dem leisen Strome ihrer Fortbildung in die reinen Glieder des deutsch-innigen Idioms und offenbart dessen musikalische und plastische Tiefe und Bildsamkeit in einem bis daher unerkannten Grade. Unbestochen von sinnlicher Prachtliebe, weiß der Dichter die sprachlichen Mittel gerade so weit zu ge-

1) „Werke", Bd. LX, S. 270. („Nachgelassene Werke", Bd. XX.)

brauchen, als es die Anschaulichkeit der Sache fordert; nichts mehr und nichts weniger mag er sagen, als ihr Sinn es will. Mit solcher Meisterschaft nach allen Seiten hin beherrscht, erscheint unsere Sprache bei Goethe zum ersten Male in derjenigen klassischen Vollendung und reichen Umfaßlichkeit, in welcher sie unter ihren neuen Schwestern als die erste glänzt [1]). So mocht' ihm denn wohl gestattet sein, von sich zu sagen:

„Und so haben
Mich im Stillen
Nach des Gottes hohem Willen
Hehre Musen auferzogen,
Aus den hellen
Silberquellen
Des Parnassus mich erquickt
Und das keusche reine Siegel
Auf die Lippen mir gedrückt" [2]).

Wie nicht leicht ein anderer Dichter steht Goethe mit seinem Dichten in der Zeit und über ihr zugleich. Schon haben wir in der allgemeinen Ansicht dieser Epoche einen Blick auf die eigenthümliche Stellung des achtzehnten Jahrhunderts geworfen. Es war eine Zeit, die des Berufs inne wurde, die Weissagungen zu erfüllen, welche die Reformation der neuen europäischen Menschheit gegeben, die Güter der Geistesfreiheit endlich zu erobern, wofür so bittere Kämpfe geführt, so viele Gedanken gedacht, so viele Worte geredet worden. Die drei letzten Jahrzehnte des achtzehnten Jahrhunderts und die ersten des neunzehnten sind vielleicht die wichtigsten in der ganzen Geschichte der Menschheit. Sie wiegen Jahrhunderte auf, indem sie das Resultat der Arbeit von

---

1) In seinen „Venetianischen Epigrammen" gesteht er sich das Verdienst zu, in der deutschen Sprache etwas leisten zu können, obwohl mit kaum verzeihlicher Ungerechtigkeit gegen sie selbst.

„Nur ein einzig Talent bracht' ich der Meisterschaft nah:
Deutsch zu schreiben. Und so verderb' ich unglücklicher Dichter
In dem schlechtesten Stoff, leider, nun Leben und Kunst."
„Werke", Bd. I, S. 280, N. 29.

Die italienische Natur scheint ihn damals zu sehr beherrscht zu haben, um gegen das Nordische überhaupt gerecht sein zu können.

2) Deutscher Parnaß. „Werke", Bd. II.

Jahrhunderten in die Wirklichkeit gefördert haben. Die Welt suchte endlich den Geist, der uns Alle frei macht, mit Ernst in sich aufzunehmen und zum Mittelpunkte ihrer sämmtlichen Zwecke und Strebungen zu erheben; die Bildung schien ihren Sieg über die Barbarei endlich vollenden zu wollen, indem sie das Panier der allgemeinen Menschenachtung wählte und sich vortragen ließ. Daß eine solche Zeit nicht friedlich verlaufen konnte, daß sie in durchgreifenden Zwiespalt mit der Gewohnheit, mit den Ansprüchen der Vergangenheit treten, daß daraus in das Bewußtsein der Einzelnen wie des Ganzen ein Streit der Interessen dringen mußte, dessen Überwindung erst durchzuführen war, wenn das Neue sein Recht und sein sicheres Dasein gewinnen sollte, folgt aus der Natur der Sache und den Bedingungen alles Fortschrittes von selbst. Dieser Proceß nun des neuen Zeitalters, wie er aus der geschichtlichen Gegenständlichkeit in die Innerlichkeit des Einzelnen hinüberging und hier sein Gegenbild fand, dieses Streben, das Recht der Humanität gegen die unberechtigte Macht traditioneller Beschränkung geltend zu machen, ist es, was den wesentlichen Gehalt und die eigenthümliche Bedeutung über der Goethe'schen Dichtung bedingt. In allen Werken des Dichters spricht dieser Geist der Zeit zu uns. Im „Götz" wie im „Faust", im „Werther" wie im „Tasso", im „Egmont" wie im „Wilhelm Meister" sehen wir seinen Kampf, während er in der „Iphigenie" und in „Hermann und Dorothea" den Tag seines Triumphes feiert. Und so möchten wir wohl mit Fichte sagen: „Dem Dichter, von dem ich rede (Goethe), war es gegeben, zwei verschiedene Epochen der menschlichen Kultur mit allen ihren Abstufungen auszumessen; er nahm sein Zeitalter bei der letzten Stufe auf, um es bei der ersteren niederzusetzen" [1]); — und wenn unser Geschlecht höher steigt, so ist es nicht ohne sein Zuthun.

Fragen wir nun aber, wodurch es Goethe'n vor Andern gelingen mochte, der poetische Spiegel seiner Zeit zu werden und

---

1) Fichte im „Philosoph. Journal" 1798, Heft 9, St. 4. Außer Anderen hat besonders auch Varnhagen v. Ense auf dieses Zeitverhältniß hingewiesen („Vermischte Schriften" Bd. III, gleich im Anfange), Gervinus aber gerade diese Seite zur hauptsächlichen Aufgabe seiner Darstellung der Goethe'schen Dichtung gemacht.

doch auf dem Grunde des Ewigen zu beharren; so ist es eben seine vorhin bezeichnete eigenthümliche Begabung und Weise, überall in dem Endlichen das Unendliche, in dem Sinnlichen das Übersinnliche und in dem Einzelnen das Allgemeine unmittelbar anzuschauen, die Lust am reinen Durch- und Mitleben der Wirklichkeit, im Ganzen aber die Kunst, die Erfahrung in Poesie umzuwandeln, die Gelegenheit in die Idee zu erheben [1]). Hierzu gesellte sich die stille Ruhe der Arbeit und des Gestaltens. In der einsamen Zurückgezogenheit auf sich selbst bildete er das Werk, welches er in der Umarmung mit der Welt empfangen. Wie sehr in ihm auch der produktive Drang sich regen mochte, den er sogar „eine Krankheit" nennt, „an der er von Jugend auf zu leiden habe" [2]); so wußte er ihn doch in dem Grade zu mäßigen, daß er nicht eher producirte, bis die Idee bei ihm hinlänglich ausgetragen war, und er von innen nach außen bilden konnte. Eindrücke müssen, wie er an Schiller schreibt, „sehr lange im Stillen bei ihm wirken, bis sie zum poetischen Gebrauche sich willig finden lassen". Was er daher „am meisten, ja einzig zu seinen Werken braucht, ist innerlichste Stimmung". Darum wird ihm die Gesellschaft oft zu einer traurigen Sache, und er sucht „für sein Produciren absolute Einsamkeit". Er muß „in sich selbst verweilen, um irgend ein leidliches Werk nach dem andern hervorzubringen". Was er in dem Künstlerliede singt:

1) Es ist bekannt, wie eben jener Anschluß Goethe's an die Zeit eine Hauptquelle des Tadels ist, den man über ihn ergossen. Er soll der Mode gehuldigt und dieselbe zum Wesen seiner Poesie gemacht haben, weshalb er denn der modernste Schriftsteller genannt wird, an dem die modesüchtige Welt sich erbauen, und aus dem sie das Raffinement der Vornehmigkeit und des Anstandes erlernen könne. W. Menzel (a. a. O., Bd. II) hat diesen Tadel auf die höchste Spitze getrieben und mit einer Schärfe ausgesprochen, die uns schon an und für sich abhalten würde, auf eine weitere Widerlegung einzugehen, wenn dieselbe überhaupt hier am Orte sein könnte. Daß er dabei manche schwache Seite des Dichters richtig getroffen und sich der leidigen Goethomanie wirksam entgegengeworfen, gestehen wir gern.

2) Sein produktives Talent verfolgte ihn überall, und in seinem „Leben" bemerkt er, daß es ihn keinen Augenblick verließ, und daß, was er wachend am Tage gewahr wurde, sich öfters Nachts in regelmäßige Träume ausbildete, so daß ihm beim Erwachen ein gestaltetes Bild vorschwebte.

„Zu erfinden, zu beschließen,
Bleibe, Künstler, oft allein,
Deines Wirkens zu genießen,
Eile freudig zum Verein.
Dort im Ganzen schau, erfahre
Deinen eignen Lebenslauf,
Und die Thaten mancher Jahre
Gehn dir in dem Nachbar auf",

bezeichnet das Geheimniß seines eigensten künstlerischen Waltens und Bildens [1]).

Daß nun aus der Verbindung einer so ungemein regsamen Produktivität mit solchem vielseitigen Anschließen an die Wirklichkeit, wie wir es kurz hervorgehoben, eine große Mannichfaltigkeit des Dichters selbst entspringen mochte, ist nicht zu verwundern, obwohl auch in dieser Hinsicht ihm nicht überall Anerkennung geworden ist, Viele im Gegentheile der Ansicht sind, daß seine Werke nur geschickte Variationen eines und desselben Thema seien, nämlich der eigenen Goethe'schen Persönlichkeit. Börne meint sogar, der Dichter habe sich schon im „Werther" „abgebraunt", und alles Übrige sei der Rede eben nicht besonders werth. Geben wir nun auch gern zu, daß durch alle seine Werke ein allgemeines Grundthema spielt, geben wir nicht minder zu, daß in allen seine Persönlichkeit den Angelpunkt bildet, um den sich Alles bewegt und wovon Alles getragen wird; so haben wir doch zugleich darauf hinzuweisen, daß jenes Grundthema nichts Geringeres ist als das unerschöpfliche Thema der Menschheit selbst, welches der Dichter aus stets neuer Tonart zu behandeln weiß, und das sich durch stets neu gefaßte Motive variirt, gleich dem Spiele des menschlichen Lebens, welches seinerseits dasselbe Thema in mannichfaltigen

1) „Es war im Ganzen nicht meine Art", sagt er zu Eckermann („Gespr." III), „als Poet nach Verkörperung von etwas Abstraktem zu streben Ich empfing in meinem Innern Eindrücke, und zwar Eindrücke sinnlicher, lebensvoller, lieblicher, bunter, hundertfältiger Art, wie eine rege Einbildungskraft sie mir darbot, und ich hatte als Poet nichts weiter zu thun, als solche Eindrücke und Anschauungen in mir künstlerisch zu runden und auszubilden und durch eine lebendige Darstellung so zum Vorschein zu bringen, daß Andere dieselben Eindrücke erhielten, wenn sie mein Dargestelltes hörten und lasen."

Weisen vorbringt. Die Persönlichkeit unseres Dichters ist nur die individuelle Trägerin jener Lebensspiele, und indem sie sich darstellt, giebt sie dieselben freigestaltet zurück, das Menschliche im Menschen.

Die schönste Blume in Goethe's Dichterkrone aber ist seine Deutschheit, und wenn ihm diese gerade von deutschen Händen herausgerissen wird, so sehen wir nur, daß eben die Deutschen sich selbst oft am wenigsten verstehen oder am meisten geneigt sind, ihre nationale Ehre einseitigen Parteiinteressen, Ansichten, patriotischen Mißstimmungen hinzuopfern, wohl gar mit wahnsinniger Leidenschaftlichkeit zu beschimpfen, ein dunkler Punkt in unserem Nationalcharakter, den selbst Fremde an uns verachten. Bedächte man, daß wahre Nationalität der Geist des Volkes ist, aus dem sein eigenstes Leben quillt, und nicht bloß ein anphantasirter äußerlicher Patriotismus, der sich in Phrasen spreizt, so würde das Urtheil wohl anders lauten. Aber vor Allem fragen wir, wo war denn die deutsche Nationalität, die man ihm aufzwingen will, wo die Selbstschätzung, wo die Einheit, wo die Hingebung an das Vaterland und sein Heiligstes, als Goethe seine dichterische Bahn betrat? „Keine Nation", sagt er („Maximen"), „gewinnt ein Urtheil, als wenn sie über sich selbst urtheilen kann", und wo hatte unsere Nation damals ein Urtheil über sich? Zweifelte nicht Lessing, ob wir überhaupt einer Nationalität fähig seien? Durfte nicht zu jener Zeit der Schweizer Füßli fragen: „Wo ist das Vaterland des Deutschen?" Goethe fand die nationale Aufgabe des Deutschen darin, daß „jeder Einzelne nach seinen Talenten, seiner Neigung und seiner Stellung die Bildung des Volks mehre, stärke und nach allen Seiten hin durch dasselbe verbreite, damit sein Geist nicht verkümmere, sondern frisch und heiter bleibe, damit es nicht verzage, sondern fähig bleibe zu jeder großen That, wenn der Tag des Ruhmes anbricht" [1]).

Dieser nationalen Aufgabe hat nun er selbst in einem Grade

---

1) In Luden's Bericht über Goethe. Ebendas. wird auch noch folgende Äußerung desselben über das deutsche Volk angeführt: „Ich habe oft einen bittern Schmerz empfunden bei dem Gedanken an das deutsche Volk, das so achtbar im Einzeln und so miserabel im Ganzen ist."

und Umfange genügt, wie kein anderer Deutsche. Dadurch, daß er mit regsamster Thätigkeit in das Getriebe unserer nationalen Denk- und Empfindungsweise hineingriff und die Tiefe und Vielseitigkeit unseres Geistes zu reiner Selbstanschauung hinstellte, hat er ohne unser Wissen und Wollen das Bewußtsein der Nation emporgebildet und uns nach außen hin die Ehre des Genius erobert. Wenn der Undank schon nach Xenophon („Memorabilien") und andern alten Schriftstellern für das größte Laster gehalten wird, wollen wir ihn etwa zu unserer Tugend machen, indem wir die edelsten Männer, die uns auf die Höhe unseres Selbst erheben, schmähen, weil sie nicht auf Frankreich gescholten oder in lächerlicher Philisterei unsere Gemüthlichkeit und Wissenschaft als das Non plus ultra der Nationalgröße gepriesen haben? Wer hat deutsche Gesinnung, deutsches Fühlen und Denken, deutsche Innigkeit und Menschenliebe, wer hat den deutschen Geist der Wahrheit, wer sein tiefes Weben in Wissenschaft und Leben, kurz wer hat das Deutsche deutscher gesagt und gesungen als eben Goethe [1]). Oder sang etwa Klopstock mit seinen Bardenhymnen, Schiller mit seinen Prachtgedanken in nationalern Tönen, als Goethe, der leis' und laut, still und gewaltig die ganze Tonleiter deutscher Seele und deutscher Menschlichkeit in allen Weisen und Melodien durchgeführt, dem, wie seinem Volke, nichts fremd ist, was in der Menschenbrust zum Leben kommt, und der eben deshalb mit deutscher Zunge das Lied der Menschheit selbst gesungen, wie vor ihm Niemand, und wie nicht leicht nach ihm Jemand es reiner und voller singen wird. Oder habt ihr ein Gedicht, in dem des Menschengeistes Geheimniß deutsch-innerlicher sich ausspräche als im Faust? Habt ihr ein deutsches Lied, hat die ganze Geschichte der Poesie ein Lied aufzuweisen, in welchem die ewige Idee des menschlichen Schicksals, der Grundquell menschlicher Freuden und Leiden, das Empfinden des Herzens und der Adel der Sitte bei aller Einfachheit der Handlung vollständiger verkündiget, reiner erschlossen, heiliger und wahrer offenbart würde als in „Hermann und Doro-

---

1) Meint doch Frau v. Staël, er sei ganz deutsch. „Seul il réunit tout ce qui distingue l'esprit Allemand." (T. II, p. 35.)

thea"? ein Lied, das Schiller „den Gipfel der ganzen neuen Kunst" nennt, wir aber den Gipfel poetischer Deutschheit, das Bibelwerk deutscher Religion und Tugend zu nennen nicht Anstand nehmen wollen. Wohl mochte er selbst seinen Dichtungen nachrufen:

„Und so legt euch, liebe Lieder,
An den Busen meinem Volke",

denn sie waren aus des Volkes Herzen entsprossen und für sein Herz gedichtet, trotz dem Widerspruche Derer, die nicht wissen wollen, was wahrhaft deutsch im deutschen Volke ist. Und wäre nicht sein Werk und seine Kunst deutsch von Grund aus, wie hätte er damit sein Volk so gründlich bilden, ihm das Gepräge seines Geistes mittheilen mögen, unter dessen Glanze und Gediegenheit es sich in Weltanschauung, Sitte und Lebensschätzung neu gestellt und gestaltet hat? Die romantische Nebelei ist eben so wenig das Deutschthum, als die orakelnde Rabulisterei und Großthuerei mit idealischen Phrasen und patriotischen Sentenzen, denen die That fehlt wie der echte Gedanke. Wer mit dergleichen sich befriedigt, oder wer dem großen Dichter ein Verbrechen daraus macht, daß er in Napoleon die menschliche Größe von der Seite, von welcher sie ihm erschien, erkannte und würdigte, daß er bei dem Beginne des großen Befreiungskrieges an dem Gelingen zweifelte und das mögliche Zerbrechen der Ketten für eine täuschende Erwartung hielt [1]), oder wer es ihm aufmutzt, daß er, der stets dem Kern des Volks den Preis ertheilt, etwas sehr freigebig, besonders in den späteren Jahren sein „gnädig, gnädigst und allergnädigst" den hohen und höchsten Herrschaften zu vernehmen gab, wer so an der Größe mäkelt und sich in diesem Mäkelgeschäfte für deutscher hält als den Dichter, an welchem er

1) Bei Luden („Rückblicke rc.", Jena 1847) finden wir folgende charakteristische Stelle: „Und was ist denn errungen?" — sprach er zu Luden — „Sie sagen die Freiheit, vielleicht würden wir es aber richtiger die Befreiung nennen, Befreiung nämlich nicht vom Joche der Fremden, sondern von einem fremden Joche. Es ist wahr, Franzosen sehe ich nicht mehr, dafür aber sehe ich Kosacken, Baschkiren, Kassuben, braune und andere Husaren."

sich versucht, dem gönnen wir die Einbildung der eigenen kleinen Größe, nur haben wir nichts gemein mit seinem Urtheile und seinem Geschmacke.

Zweites Kapitel.

Goethe.

(Leben und Werke.)

Wenn es uns in dem vorhergehenden Kapitel darum zu thun war, das Bild des Dichters in seinen wesentlich-allgemeinen Zügen, und zwar möglichst nach eigener Zeichnung, hinzustellen; so wird es jetzt darauf ankommen, dessen literarisches Schaffen und Wirken im Besonderen zu charakterisiren. Hierbei soll unser Bemühen hauptsächlich dahin gerichtet sein, das Wachsthum seiner Dichtung aus dem Boden seines Lebens selbst nachzuweisen. Denn, wie wir gesehen, hängen Leben und Dichten bei ihm unzertrennlich zusammen; seine Dichtungen sind Erfahrungen, seine Ideen Bilder aus dem Leben, seine Persönlichkeit ist seine Poesie. Auch dies wurde bemerkt, daß alle seine Werke ein Kontinuum darstellen, welches dasselbe Grundthema, das Menschliche in der Form idealer Gemüthlichkeit, ganz eigentlich das Schicksal des menschlichen Herzens, in aufsteigender Folge und in allseitiger Weise behandelt. Von dem frischen Drange in „Götz" und „Werther" bis zur seligen Verklärung, die der Schluß des „Faust" verheißt, bewegen sich alle möglichen Gestalten und Bilder der tiefsten und freundlichsten Empfindungen, der bedeutsamsten und gefälligsten Erscheinungen aus dem Gebiete der Menschen und der Menschheit vor uns hin. Die Standpunkte wandeln, die Verhältnisse verändern sich, die Handlung und Umgebung ist verschieden, aber eins bleibt der Kern, eins der Gehalt und das Wesen, eins die Grundfarbe, die Farbe der Liebe in Allem. Eben so spielt in den klei-

neren lyrischen Produktionen des Dichters Genius mit jenen Grundmotiven seiner Poesie in allen Formen und Tönen, bald munter und tändelnd, bald mit keckem Humor kriegend, hier romantisch phantasirend, dort im Sturme der Leidenschaften hinschreitend. In unnachahmlicher Mannigfaltigkeit werden die reinsten Melodien von des Menschen Wünschen, Wollen, Fühlen und Sehnen unserm Herzen zugesungen; unsere Seele vernimmt die Grüße eines Geistes, der ihre Freuden und Leiden kennt und gern mit ihr theilt.

Indem wir nun seinem Leben und Wirken näher treten, haben wir uns zu freuen, daß der Dichter selbst am Abende seines irdischen Tages das Bild von Beiden mit eigener Hand zu zeichnen begann und, wenn er es unvollendet ließ, doch die Hauptzüge so klar und treu gegeben, dabei so Vieles angedeutet hat, daß wir daraus das Fehlende wohl ergänzen können, um so eher, als die vielseitigen Korrespondenzen, die uns seitdem zugänglich geworden, sowie die Berichte Anderer, denen man vertrauen darf, den reichsten Stoff zu solcher Ergänzung bieten. So wie nun Goethe dichtend lebte und lebend dichtete, so tritt uns auch die Charakteristik seines Lebens sogleich als „Dichtung und Wahrheit" entgegen. Was er uns zu erzählen hat, wird ihm in der Rückerinnerung zur Dichtung, es erhebt sich aus der Unmittelbarkeit des Geschehens in die ideale Anschauung. „Wahrheit und Dichtung" nannte er das Werk [1]), weil er „innigst überzeugt

---

1) Man hat, wie sonst oft bei Goethe, auch in diesem Titel wohl hier und da eine Art Mystifikation oder sonst allerlei Apartes finden wollen, in welcher Hinsicht er selbst die Bemerkung macht, „daß die Deutschen nichts annehmen können, wie man es ihnen giebt". Man meinte, es müsse unter Dichtung nothwendig Erdichtetes gedacht werden; allein so wie überhaupt Dichtung nicht die reine Erdichtung zu ihrem Wesen hat, so am wenigsten bei Goethe. Daß auch J. Paul, der überhaupt für die Weise seines großen Kunstgenossen nicht den rechten Sinn besaß, in dem Titel seiner eigenen Biographie anf jene Goethe'sche Lebensschilderung einen schielenden Seitenblick werfen mochte, zeigt nur, wie auch die Besseren irren, wenn sie nicht verstehen können oder wollen. Dagegen erinnern wir hier an das, was Fr. H. Jacobi darüber an Dohm schreibt: „Ich muß", so heißt es, „den Erzählungen Goethe's das Zeugniß geben (ich erlebte ja so Vieles mit), daß sie oft wahrhafter sind, als die Wahrheit selbst."

war, daß der Mensch in der Gegenwart und noch viel mehr in der Erinnerung die Außenwelt nach seinen Eigenheiten bildend modele." Es beschäftigte ihn, „wo er ging und stand, zu Hause wie auswärts". Er will sich, wie er selbst sagt, in seinen Zeitverhältnissen darstellen, er will zeigen, inwiefern ihm das Ganze widerstrebt, inwiefern es ihn begünstigt, wie er sich eine Welt- und Menschenansicht daraus gebildet und wie er sie wieder nach außen abspiegelt [1]). Aus dieser Selbstbeschreibung seines Lebens tritt nun jene Einheit seines Persönlichen und seines Schaffens, auf welche wir bereits mehrfach hingedeutet, desgleichen die Art und Weise, wie seine Subjektivität sich an der objektiven Welt ernährte und auferzog und mit ihr in mäliger Folge so verwuchs, daß Beide nur als ein Wachsthum zu betrachten sind, eben so charakteristisch als anschaulich hervor. Und so sind denn seine Werke nicht bloß Konfessionen seines Lebens, wie er selbst sie nennt, sondern, indem sie dieses sind, zugleich Konfessionen seiner Zeit, seiner Zeitgenossen, der Kunst, an der er sich gebildet, und selbst der Natur, die ihn umgab und um deren Geheimnisse er sich so emsig mühete. Die Biographie wird zu einem bedeutsamen Epos durch die seltene Kunst, womit in ungezwungener Weise das Individuelle sich in das Allgemein-Geschichtliche erhebt, dieses sich in jenes verschlingt, und das Sinnlich-Konkrete sich um die Idee des Lebens und der Gegenwart webt. Wenn es dieser trefflichen Schrift, die nur bestimmt sein soll, „die Lücken eines Autorlebens auszufüllen, manches Bruchstück zu ergänzen und das Andenken verlorner und verschollener Wagnisse zu erhalten" [2]), hin und wieder an der Frische jugendlicher Anschauung fehlt, wenn, wie Goethe selbst in dieser Hinsicht sagt, „die Fülle der Erinnerung nach und nach erlischt, die anmuthige Sinnlichkeit verschwindet, und ein gebildeter Verstand durch seine Deutlichkeit jene Anmuth nicht ersetzen kann"; so haben wir dagegen den Vortheil, die Vielseitigkeit der Erfahrung zu dem reichsten Schatze der Weisheit verarbeitet vor uns zu sehen, ohne daß jedoch die früheren Gestalten ihr eigenthüm-

1) Vorrede zu „Dichtung und Wahrheit". Vgl. auch „Tages- und Jahreshefte", Jahr 11 („Werke", Bd. XXVII, S. 281).

2) „Dichtung und Wahrheit", Bd. III, S. 151.

liches Wesen eingebüßt, oder ihre besondere Lebensfarbe verloren hätten. Der Dichter zeigt uns darin den Hafen, in welchem man der Stürme ruhig gedenkt und sich der gewonnenen Sicherheit freuet. Wir schauen „die seligen Dämonen, die sich auf den Gipfeln der Vergangenheit niederlassen". Es ist das schönste Vermächtniß aus der Zeit an die Zeit [1]). —

Johann Wolfgang Goethe wurde im Jahre 1749 am 28. August in Frankfurt a. M. geboren und schloß sein langes, an Geistesthaten überreiches Leben am 22. März 1832 in Weimar, nachdem er gar Vieles überlebt, nur nicht sich selbst. Seine Geburtsstunde war gewissermaßen auch die der neuen vaterländischen Literatur und Sprache. Mit dieser wuchs er auf in geschwisterlicher Einheit, er merkte die Spiele ihrer Kindheit, fühlte den Drang ihrer Jugend, erfreuete sich der vollen Reife ihres Mannesalters und durfte es noch sehen, wie sie, von seiner Arbeit und Pflege in allen Stadien ihres Wachsthumes vorzüglich getragen und gefördert, auf dem Grunde dieser seiner Kultur in vielseitigsten Zweigen sich ausdehnte und ihre Äste über den Boden des Vaterlandes bis selbst in die Fremde weit hinübertrieb. Bei seiner Geburt empfing ihn die Welt mit freundlichen Zeichen, und die Genien des Lebens drängten sich mit Liebe um das Bett seiner Kindheit. Vom Vater her mit dem Ernste und dem Geiste der Ordnung und dem Triebe nach gegenständlicher Thätigkeit begabt, von der Mutter mit Heiterkeit und Phantasie schönstens ausgestattet [2]), besaß er die glücklichsten Elemente, aus denen sich um so mehr eine fruchtbare Zukunft bilden mochte, als sich ihnen die Gunst förderlicher Umstände verband. Im Schoße einer wohlhabenden und geachteten Familie geboren, deren Glieder, in viele Seitengruppen vertheilt, ihm wohlwollend die Kindertage mit Freuden zierten und ein heiteres Hin- und Herüberwandeln gestatteten,

---

1) Über das Bibliographische der Goethe'schen Werke wollen wir uns hier nicht verbreiten, indem es uns, wider den Zweck unserer Schrift, von der Sache selbst zu weit abführen würde.

2) „Vom Vater hab' ich die Statur,
Des Lebens ernstes Führen,
Vom Mütterchen die Frohnatur
Und Lust zu fabuliren." Zahme Xenien.

wurde er vom Vater frühzeitig zur Beschäftigung hingeleitet, von der Mutter aber in das Reich der Fabel sinnig eingeführt [1]). Zu der Pflege der Eltern gesellte sich die freundliche Hut der Großeltern. Die Großmutter väterlicherseits eröffnete ihm die kleine Welt des Spiels, während er beim Großvater mütterlicherseits die stillen Freuden der Natur kennen lernte und in der Person desselben das Gefühl eines höheren Friedens, der das Alter am Ziele einer wohl durchschrittenen Lebensbahn beglücken darf, vor Augen hatte. Wenn so der Knabe auf der einen Seite das Gemüth mit den Eindrücken gefällig-stiller Zufriedenheit erbauen konnte, so boten sich andererseits Punkte, die bald genug den Keim des Ernstes und der ahnungsvollen Weltauffassung aus der Tiefe seiner Seele zu lebendiger Sehnsucht erweckten.

Die Enge der städtischen Wohnung, der weiten Natur und dem fröhlichen Treiben der Menschen gegenüber, erregte in ihm frühzeitig das Gefühl melancholischer Einsamkeit, sowie die alterthümliche Umgebung, in der er seinen Großvater sah, desgleichen die Ehrfurcht, welche er vor dessen Gabe der Weissagung hatte, ihn zu träumerischer Betrachtung leitete. Am einflußreichsten für seine Bildung war aber die Stadt selbst, die in ihren alterthümlichen Straßen, in ihren vielen altdeutschen Denkmälern und geschichtlichen Erinnerungen, hauptsächlich in dem vielthätigen Bewegen ihres Handels, in dem bunten, lauten Treiben ihrer Messen, in dem Kommen und Gehen der Fremden, ihm die furchtbarste Schule objektiver Thätigkeit und Übung wurde und seine anschauende Auffassungskunst gleich anfangs in bedeutender Weise bestimmte und förderte. Die großartigen Scenen der Kaiserkrönungen vollendeten den Eindruck, den jenes Alles auf sein Gemüth und seine Phantasie machte. Dabei gewahren wir, wie er in der Nähe seines Vaters die Kunstwelt geöffnet findet, besonders aber Roms Herrlichkeit in einzelnen Hauptbildern täglich vor sich sehen darf, die sich ihm tief eindrückten, und deren wiederholtes Anschauen in Verbindung mit der Vorliebe des Vaters für

---

1) Vgl. den vor Kurzem von Robert Keil veröffentlichten Briefwechsel der „Frau Rath" (Leipzig 1871).

Italien [1]) und mit den Übungen im Zeichnen wohl früh die Wurzeln gelegt haben mag, aus denen später seine Neigung für die Kunst sammt der unüberwindlichen Sehnsucht nach dem Lande derselben und dessen schönem Himmel emporwuchs. Von Kindheit an „zwischen Malern lebend", berichtet er selbst, hatte er sich gewöhnt, „alle Gegenstände in Beziehung auf Kunst anzusehen", so daß er später, „wohin er sah, ein Bild erblickte" und nach der Natur zu zeichnen sich bemühte. In die Mitte solcher friedlicher und gemüthlich-bildender Eindrücke trat dann etwas rauh und stürmisch der siebenjährige Krieg, welcher nicht bloß aus der Ferne herüberdonnerte, sondern um und in Frankfurt selbst seine Wirklichkeit in nächsten Erscheinungen aufdrängte und Gesinnung wie Meinung des Knaben im Interesse des großen Helden, der ihn führte, eigenthümlich bestimmte, auch etwas später ihm Veranlassung gab, seinen Sinn für dramatische Darbildung der Dinge, den er bereits durch seine Liebhaberei an Puppenspielen und Aufführungen von allerlei Theaterstücken geübt hatte, durch das französische Theater ernstlicher zu beleben. Diese Beschäftigung, welche zugleich mit dramaturgischen Arbeiten verbunden war und die Herstellung von mancherlei theatralischem Apparate verlangte, förderte ihm Erfindungs- und Darstellungsvermögen, so wie sie seinem technischen Talente erwünschte Übung bot.

Inzwischen hatte es an mancherlei Lernen nicht gefehlt, wobei die öffentliche Schule nur auf kurze Zeit und in nicht eben gedeihlicher Weise mitwirken durfte. Sie diente nur, den Privatunterricht, den ihm theilweise der Vater selbst gab, z. B. im Lateinischen, augenblicklich zu ersetzen, und konnte daher nicht mit gehöriger Konsequenz den ganzen jungen Menschen in Anspruch nehmen, der dagegen durch häusliches Hüten und Pflegen bei einem steten Bewegen innerhalb der Familie wohl schon damals zum Theil dem Quietismus, sowie dem negativen Verhalten gegen die öffentlichen Mächte zugewendet wurde, wovon sein ganzes Le-

1) Mit dieser von Goethe selbst hervorgehobenen Vorliebe kontrastirt freilich die Ansicht sehr, welche sein Vater in einem Briefe aus Venedig (1740) über Italien darlegt. Vgl. Wagner, „Briefe aus dem Freundeskreise von Goethe" (1847).

den Spuren bemerken läßt [1]). Sein Lernen also, von Anfang an mehr ein vielseitiges Lesen als methodisches Studium, trieb ihn in Allem herum ohne Ziel und ohne Vertiefung. Er ergriff, was sich ihm darbot, Biblisches und Profanes, alte und neue Sprachen, Geschichtliches und Poetisches mit unruhiger Zerfahrenheit. Doch bemerkt man schon in dieser ersten Knaben- und Jugendzeit das Vorwalten des Kunsttriebes, wodurch er die Zerstreuung in bestimmte Gestaltung überführte und für seine Anschauung sammelte. Zunächst und vornehmlich war er der Belletristik zugekehrt, wozu ihm des Vaters Bibliothek Gelegenheit bot. Sie diente indeß mehr nur, seine Einbildungskraft zu wecken, als ihn geistig innerlich zu kräftigen; wie denn überhaupt Alles und Jedes bei ihm direkt oder indirekt in die imaginative Thätigkeit ausging. Da es nun vorzüglich und zumeist Werke aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts waren (von denen mehrere in der Bibliothek des Vaters mit schönem Einbande und in wohlgeordneter Reihe aufgestellt vor ihm standen), mit denen er Bekanntschaft machte; so klingt von diesen Dichtern Manches in den früheren Versuchen nach, die er vornehmlich in seiner Leipziger Epoche dichtete. Und so finden wir hier sogleich den lebendig-geschichtlichen Anknüpfungspunkt an die Entwickelung der ganzen neuen Literatur, die sich in ihm, wie wir oben bemerkt, individualisirte und personificirte [2]). Bald aber wurden jene Hofpoeten von Klopstock's „Messias" verdrängt, der schon den zarten Knaben wie seine bildsame Schwester Kornelia begeisterte, die, um es gleich zu erwähnen, mit ihm fast wie eine Geliebte heranwuchs, seine Freuden und Leiden theilte und im Bunde mit der lebensfrohen Mutter ihm, dem strengen Ernste eines etwas pedantischen, konsequenten Vaters gegenüber, das Leben im Hause zu möglich-

---

1) Über diese erste Unterrichtsweise giebt Dr. Weismann in dem Büchelchen „Aus Goethe's Knabenzeit" anziehende Notizen.

2) Paul Flemming, Fr. v. Caniz, J. v. Besser, um die sich Varnhagen in seinen „Biographien deutscher Dichter" ein so schönes Verdienst erworben hat, waren in der Büchersammlung besonders ehrenvoll aufgestellt. „Ich lernte darin lesen mehr, als daß ich sie las", sagte Goethe; „ihr Ansehn und der allgemeine Ruhm prägte mir Ehrfurcht ein." „Werke", Bd. XXXII, S. 332.

stem Genusse erheiterte. Im Fache der klassischen Studien neigte er sich der lateinischen Literatur vorzüglich zu. Er sympathisirte mehr mit Virgil als mit Homer. Ovid erfreute ihn besonders, dessen „Metamorphosen“ er mit Eifer las und von denen Manches in seine früheren poetischen Versuche überging. Die breite Ruhe dort, die sinnlich-anschauliche Rhetorik hier scheinen seinem Wesen mehr entsprochen zu haben, als die Fülle der Handlung, die ihn bei dem Griechen in Anspruch nahm; auch lag überhaupt dem damaligen Unterrichte das Griechische weiter ab als das Lateinische. Die grammatische Zucht ward dabei nur wenig beachtet, dagegen die praktische Methode des unmittelbaren Gebrauchs ohne Regel und Begriff besonders beliebt; wie denn der Vater ihn auf diese Weise lateinische Exercitien machen ließ.

Gleichzeitig hatte er in seinem väterlichen Hause wie in der ganzen Familie mancherlei Gelegenheit, mit bedeutenden Personen bekannt zu werden, so wie er andererseits durch zufälliges Begegnen in den Kreis untergeordneter, dem Gemeinen nahestehender Gesellen gerieth und in ihre Händel sich zu verflechten gutmüthig genug war. Durch Besorgung von allerlei Geschäften kam er endlich auch in vielfache Berührung mit den gewerblichen und praktischen Lebensseiten. All dieses mußte nun wohl geeignet sein, theils seiner Richtung auf das Selbsterleben, theis seinem Triebe nach objektiver Thätigkeit Nahrung und Bestand zu geben; wie er denn selbst sagt, daß er in fast alle Werkstätten gelangte und auf diese Weise sein angebornes Talent, „sich in die Zustände Anderer zu finden, eine jede besondere Art des menschlichen Daseins zu fühlen und mit Gefallen daran Theil zu nehmen“, in Anwendung bringen konnte, „indem er eines Jeden Verfahrungsart kennen lernte, sowie das, was die unerläßlichen Bedingungen dieser und jener Lebensweise für Freude, Leid, Beschwerliches und Günstiges mit sich führen“. Dabei war „das Familienwesen eines jeden Handwerks, welches Gestalt und Farbe von der Beschäftigung erhielt, gleichfalls der Gegenstand seiner stillen Aufmerksamkeit“. Wir sehen hier bereits die Methode seiner ganzen folgenden Lebenspraxis und Wirksamkeit, von der wir oben geredet, nämlich das Gegebene in seine Persönlichkeit zu verwandeln und umgekehrt das Wahrgenommene oder Empfundene sich zu

gegenständlicher Gegenwart wieder vorzubilden. Nimmt man dazu, wie er durch Fechten, Tanzen und Reiten seinen plastischen Sinn an eigener Person übte, so wird man sich überzeugen, daß seine erste Bildungsepoche ganz geeignet war, die Grundlagen zu bereiten, auf denen er sein eigenthümliches poetisches Wirken mit Sicherheit bauen mochte. Zugleich ist nicht zu übersehen, daß durch jenes Bewegen in den unmittelbaren, meist klein-privatlichen und zum Theil auch kleinstädtischen Verhältnissen sein Sinn auf das Große der Geschichte wenig gerichtet, dagegen für die Wahrnehmung des Geringfügigen gestimmt werden mußte, was wieder auf sein schriftstellerisches Verfahren unverkennbaren Einfluß hatte. Die Vorliebe für mancherlei Kleinigkeiten, auf welche wir in mehreren seiner Werke treffen, ist wohl mit eine Folge dieser ersten spießbürgerlichen Auffassungen. Wie vielseitig auch das Begegnen mit allerlei Personen, selbst bedeutsamen, sein mochte, nirgends trat eine solche in seine Nähe, die ihm durch Größe oder Charakter imponiren, ihn durch ihre Vorzüglichkeit begeistern, oder sonst zu höheren Vorstellungen hätte erwecken mögen. Auch seine Genossen boten ihm keineswegs eingreifende Beziehungen. Abgesehen davon, daß sie ihm nach Stand, Bildung und Talent untergeordnet waren, fand sich unter ihnen Keiner, der durch persönliche Energie und überlegene Thatkraft ihn hätte bestimmen oder zu kühnen Wagnissen führen können.

Der Mittelpunkt in des Dichters ganzer Lebensentwickelung und Dichtung ist die Liebe. „Die Angelegenheiten des Herzens", sagt er, „waren mir immer als die wichtigsten erschienen." Sie bewährt sich bei ihm bis in die spätesten Jahre als das wirksamste Element seiner Fortbildung und als das wesentlichste Motiv seiner Dichtungen. Sowie er lebend dichtete und dichtend lebte, so darf man sagen, daß er liebend dichtete und dichtend liebte. Bedeutend und bedeutsam zugleich drängte sich nun dieses Lebensprincip in seinen Schicksalsgang schon dann herein, als er kaum auf die Grenze zwischen Knaben- und Jünglingsalter getreten war. Wir reden von seinem Verhältnisse zu Gretchen, welches unter wenig poetischen Umständen in der Gesellschaft gewöhnlicher Burschen entstanden war [1]). Wenn er bei dieser Gelegenheit bemerkt,

1) Dieses Gretchen in Frankfurt darf nicht verwechselt werden mit einer

„daß die ersten Liebesneigungen einer unverdorbenen Jugend durchaus eine geistige Wendung nehmen", so hören wir von ihm selbst, wie diese erste Liebesbegebenheit, die für ihn unsanft und widerwärtig genug enden mußte, auf ihn gewirkt haben mag. Auch gesteht er ausdrücklich den höheren Einfluß derselben zu. „Die Natur", schreibt er, „scheint zu wollen, daß ein Geschlecht in dem andern das Gute und Schöne sinnlich gewahr werde. Und so war auch mir durch den Anblick dieses Mädchens, durch meine Neigung zu ihr eine neue Welt des Schönen und Vortrefflichen aufgegangen." Abgesehen davon, daß wir in diesem Gretchen nicht bloß die Namensverwandte, sondern auch das eigentliche Vorbild von dem Gretchen in „Faust" haben, mit welchem es Sinn, Weise, sowie namentlich Lebensstellung theilt, indem es gleichfalls der gewöhnlichen bürgerlichen Sphäre angehörte, bleibt das Verhältniß dadurch merkwürdig, daß es eben die Reihe der zarten und zärtlichen Verbindungen eröffnet, in welchen Goethe, wie wir kurz vorhin bemerkt, die eigentliche Geschichte seines innern Lebens lebte und die Hauptbedingungen seines eigenthümlichen Dichtens fand. Gretchen ist die erste Blume in dem schönen Kranze, den die Liebe um sein Dasein schlang, und aus dem uns nebst manchen freundlichen Nebenblümchen, besonders die naive Holdseligkeit Friederikens, die stille Innigkeit der Lotte, die wundersame Anmuth und Heiterkeit der unvergleichlichen Lili im reizendsten Farbenspiele entgegenblühen. Daß diese und andere Gestalten in seinen Werken fortleben, bald in eigensten Zügen, bald sich wechselseitig ergänzend, mag hier nur gelegentlich angedeutet werden. Was wir besonders hervorheben wollen, ist, daß diese verschiedenen Verbindungen wie überhaupt alle der Art, in die ihn sein Lebensweg führte, weit entfernt, sein sittliches Denken zu entadeln, vielmehr eben so viele Stufen waren, durch die hinauf sich nicht bloß des Dichters Liebe selbst zu stets schönerer Gemüthsinnigkeit läuterte und steigerte, sondern durch die auch sein ganzes Wesen zu immer neuen Bildungshöhen emporstieg und überhaupt in seiner rechten Wirklichkeit sich darlebte

---

Namensverwandten, der Wirthstochter in der Rose zu Offenbach, welche das schöne Gretchen hieß und deren Bettina erwähnt. Sie soll die allererste Liebe des Dichters gewesen sein.

und bestimmte. Wie schön wird uns dies von ihm selber in den Briefen an die Gräfin Stolberg angedeutet [1])? Nachdem er ihr von dem mancherlei kleinen und äußerlichen Treiben, in welchem er damals (1775) herumtaumelte, gesprochen, gesteht er, wie er fühle, daß „mitten in all dem Nichts sich so viele Häute von seinem Herzen lösen, sein Blick heiterer über Welt, sein Umgang mit Menschen sicherer, fester, weiter wird, und dabei sein Innerstes immer ewig allein der heiligen Liebe gewidmet bleibt, die nach und nach das Fremde durch den Geist der Reinheit, der sie selbst ist, ausstößt und so endlich lauter werden wird, wie gesponnen Gold".

Indem wir jedoch auf den Verlauf jener ersten Herzensbegebenheit nicht weiter eingehen und nur bemerken, daß dieselbe durch ein etwas barsches und unbilliges Einschreiten gegen das Mädchen von Seiten der Angehörigen des Dichters beendet wurde, haben wir in Beziehung auf Goethe selbst hervorzuheben, wie ihm daraus Antrieb entstand zu neuer Thätigkeit, womit er sich denn stets zur Freiheit rettete. Der Gedanke, daß er noch Manches nachzuholen habe, um sich auf die Akademie vorzubereiten, bemächtigte sich seiner nunmehr in ernstlicher Weise. Er versuchte sich zunächst in philosophischen Studien, die aber bei der Magerkeit, an der die Philosophie damals litt, einem Jünglinge mit Goethe's aufstrebendem Geiste, dem noch dazu durch die gestörte Liebe „das Leben verkümmert war", wenig erbaulich sein konnten. „Durch Gretchens Entfernung war der Knaben- und Jünglingspflanze das Herz ausgebrochen, und sie brauchte Zeit, um an den Seiten wieder auszuschlagen und den ersten Schaden durch neues Wachsthum zu überwinden." Das gekränkte Gemüth zog sich in stoische Abgeschiedenheit zurück und fand in der Einsamkeit der Natur und im Wechselgespräche mit ihr allein Trost und Beruhigung. Dabei verließ ihn jedoch der Drang nach wissenschaftlicher Beschäftigung nicht, und er faßte sogar den Gedanken, sich zu einer akademischen Lehrstelle zu befähigen, weil diese ihm das Wünschenswertheste schien „für einen jungen Mann, der sich selbst auszubilden und zur Bildung Anderer beizutragen gedachte". Das Verhältniß, welches sich nicht lange nach jener Katastrophe

1) Vergl. Brief 8.

zu Charitas Meixner, der Tochter eines angesehenen Kaufmanns in Worms, bildete, scheint wohl zärtlicher, aber weniger leidenschaftlicher Natur gewesen zu sein; jedenfalls hat sie auf seine poetische Thätigkeit keinen wesentlichen Einfluß gehabt.

In jenem ernsten Streben nun brachte er es bald dahin, daß er dem Eintritte in die akademischen Studien nahe gekommen war, und wir lassen ihn einstweilen auf diesem Scheidewege, um einen flüchtigen Blick auf die Versuche zu werfen, durch welche er seine nachfolgende literarische Wirksamkeit ankündigte und gleichsam vorübend einleitete. Wir haben seiner angebornen, unruhigen Produktionslust schon Erwähnung gethan. Gleich am Eingange seines Lebens sehen wir davon Zeichen und Belege. Die Neigung, Alles in ein poetisches Bild zu kleiden, übte er schon jetzt in solchem Umfange, daß er bei seinem baldigen Abgange auf die Universität seinem Vater mehrere Quartbände Manuscript zurückließ und doch noch eine Menge von Versuchen, Entwürfen und halbausgeführten Vorsätzen nach Leipzig mitnehmen konnte. Außer einigen Erzählungen, namentlich Märchen, womit er die Gespielen unterhielt, und von denen er uns, freilich in überarbeiteter Form eine Probe, „Der neue Paris", in seiner Lebensgeschichte mitgetheilt hat, waren es besonders Gelegenheitsgedichte, durch die er sich unter den Genossen seiner Knabenzeit hervorthat. Überhaupt aber verleitete ihn die poetische Nachbildungslust zu mannichfaltigen Produktionen, die ihm trotz aller Mangelhaftigkeit doch das Bewußtsein gaben, daß er wohl dereinst neben Hagedorn, Gellert und andern Männern dieser Art mit Ehre genannt werden könne. Seine Gabe, leicht zu reimen und gemeinen Gegenständen eine poetische Seite abzugewinnen, übte er, indem er alle kleinen Vorkommnisse, wie Lustpartien, gesellige Reisen und sonstige Zufälligkeiten poetisch zustutzte. Seine produktive Unbefangenheit und Gewandtheit verführte selbst Andere seiner Genossenschaft, Ähnliches zu unternehmen. Auch im Dramatischen versuchte er sich schon in seiner Knabenzeit. Das französische Theater, welches bei Gelegenheit des siebenjährigen Krieges durch die in Frankfurt eingelagerten Franzosen hier eingerichtet war, zog ihn im höchsten Grade an, so daß er zuletzt keine Vorstellung mehr versäumte. Er fand damit Anlaß genug, auch die französischen Formen zu

wiederholen, wie er, noch Kind, bereits den Terenz nachzuahmen gewagt hatte. Er verfaßte ein Stück, an dessen Aufführung er sogar mit einer Art von hoher Selbstgenügsamkeit dachte, das ihm jedoch die vorlaute Kritik eines jungen französischen Freundes verleidete. Aus allen diesen Versuchen ist einer erhalten worden, nämlich eine Art Ode „Die Höllenfahrt Christi", welche er, ungefähr fünfzehn Jahre alt, dichtete [1]). Ein noch früheres biblisch-episches Gedicht „Joseph" (in Prosa) ist verloren gegangen.

Seine sonstigen vorakademischen Studien betrafen theils französische Literatur (Racine und Molière wurden ganz, Corneille großen Theils durchgearbeitet und durchstudirt), theils bestanden sie in einem bunten polyhistorischen Wissen. Er hatte alle Fakultäten gleichsam im Voraus durchprobirt, sich mit der Philosophie, wie sie als trockne Erbschaft der Wolff'schen Schule vorlag, beschäftigt, die Bibel gelesen und kommentirt, sich mit theologischen Satzungen herumgeschlagen, Einleitungsstudien in die Jurisprudenz nach väterlichem Wunsche getrieben und, von unruhiger Wißbegierde fortgerissen, durch die Geschichte der alten Literatur hindurch den Weg zum Encyklopädismus genommen, zuletzt aus Morhof's Polyhistor gelernt, wieviel Wunderliches in Lehre und Leben sich schon aufgethan, so daß er auf diesem ersten Wendepunkte seines Alters bereits die Grundlage gelegt hatte, auf der er seinen „Faust" zu bauen später sich versucht fühlen mochte.

Kaum in's Jünglingsalter getreten, fand er sich auf dem Wege zur Universität (1765). Hier beginnt für ihn eine neue Epoche seines Lebens, die sich in ihrer Eigenthümlichkeit mit den akademischen Studienjahren selbst verläuft und schließt, sofort aber dadurch an Bedeutsamkeit gewinnt, daß ihr Productionen angehören, welche die Geschichte der Literatur aufbewahrt hat, und die deshalb auch als erste positive Anfangspunkte seiner national-literarischen Persönlichkeit gelten können. Durch den bestimmten Willen des Vaters von Göttingen, wohin er sich zu Heyne's, Michaelis und anderer berühmter Männer Vorträgen sehnte, zurückgehalten und nach Leipzig hingewiesen, befestigte er sich in dem Vorsatze, dem Studienplane seines Vaters gegenüber seine eigene

1) „Werke", Bd. LVI. S. 12.

Weise und Bahn zu verfolgen. Aus mißbehaglicher Gegenwart sehnte er sich drangvoll der nächsten Zukunft entgegen, die ihm heitere Tage, mit ihnen Glück und Zufriedenheit zu verheißen schien. Strebsam wie er war, trat er daher mit hoffnungsvollstem Eifer in die Welt der Wissenschaften ein. Auch in Leipzig fand er Männer, wie z. B. Ernesti und Morus, die seinen idealwissenschaftlichen Wünschen entsprechen konnten; auf sie richtete er nun vorzüglich sein Augenmerk. Es ist jedoch sogleich zu bemerken, daß der Jüngling auf dem neuen Schauplatze seines Lebens nur ein Gegenbild seiner Vaterstadt antraf, indem Leipzig in ähnlicher Weise reich an realistischen Beziehungen und gegenständlicher Geschäftigkeit war, obwohl der anziehende historische Hintergrund fehlte, womit Frankfurt dem jugendlichen Idealsinne erwecklich entgegengekommen. Auch in Leipzig wurde Goethe in seiner Neigung, nach außen hin sein Inneres zu verarbeiten und in der Lebendigkeit der Gegenwart seine Thätigkeit zu befriedigen, nicht aufgehalten, so wie auch die ganze akademische Weise der Leipziger Universität, „wo der Student kaum anders als galant sein konnte", wenn er mit reichen, wohl und genau gesitteten Einwohnern in einigem Bezug stehen wollte, dem Gefühle anständiger Persönlichkeit und dem breiten epischen Umsehn des Dichters förderlich begegnete. Daß er im Übrigen dort wissenschaftlich nicht so befriedigt wurde, als er gehofft, und überhaupt wenig entsprechende geistige Anregung fand, hat er selbst bestimmt genug berichtet [1]). Mit frohen Aussichten auf reiche Förderniß seiner Bildung und mit kaum bezwinglicher Sehnsucht nach dem, was er für den unruhigen Zustand seines Geistes von der Universität erwartete, war er dieser zugeeilt. Die Last eines untergeordneten Wissens drückte ihn, und Zweifel aller Art hatten sich seiner bereits an der Grenze der ersten Lebensepoche bemächtigt. Wie sehr mußte sich nun der strebende Jüngling getäuscht finden, als er statt Beruhigung und sichere Weisung zu gewinnen, nur noch tiefer in das Labyrinth der Meinungen geführt und in den Kreis rathlosen Schwankens

---

1) Vgl. übrigens doch Biedermann's „Goethe und Leipzig" (Leipzig 1865), sowie die von Otto Jahn herausgegebenen „Briefe Goethe's an Leipziger Freunde" (Leipzig 1867).

gebannt ward? Dreierlei mögen wir an ihm in dieser neuen Schule des Lebens besonders gewahren: die Unzufriedenheit mit der Schulweisheit und dagegen seine Hinneigung zur freien Lebens- und Naturwissenschaft, dann seine religiöse Stimmung, welche sich hier zum Entscheidungspunkte drängte, vor Allem sein Verhältniß zur Literatur, hinsichtlich dessen er sich ernstlicher zu orientiren anfing. Zunächst setzte er nur fort, was bereits am Ende des ersten Stadiums begonnen worden. Überall dieselbe Unruhe, dieselbe Rathlosigkeit, derselbe Zweifel, damit an ihm erfüllt würde, was er selbst sagt: „Die literarische Epoche, in der ich geboren bin, entwickelte sich aus der vorhergehenden durch Widerspruch." Dieser Widerspruch drängte sich nicht nur in poetischer, sondern auch in wissenschaftlicher und religiöser Hinsicht hervor. In allen drei Beziehungen galt es, mit dem Alten zu brechen und dem Neuen sein Recht zu erkämpfen. Daß Goethe denselben in seinem Bildungsprocesse tiefwirkend verspürte, ihn in seinem ganzen Verlaufe mitlebte und nur durch die Macht seines Geistes und den Ernst seines Strebens allmälig überwand, giebt ihm selbst eben eine so eigenthümliche Bedeutung für die Geschichte unserer literarischen Bildung.

Die Wissenschaft fand er in Leipzig nach allen Richtungen hin im Allgemeinen noch auf dem Standpunkte schulmethodischer Langweiligkeit und nüchterner Abstraktion; und was er selbst in der Hinsicht bemerkt, „daß nämlich ein steifer Pedantismus in allen vier Fakultäten noch lange Stand hielt, bis er endlich viel später aus einer in die andere flüchtete", sollte gerade von Leipzig vornehmlich gelten, und die mephistophelische Ironisirung der akademischen Wissenschaftlichkeit im „Faust" mag auf die Anschauungen jener Leipziger Zustände wohl zunächst gegründet sein. Von allem diesen gelehrten Zunftwesen mochte nun der Jüngling sehr bald nichts mehr hören, sondern suchte sich die wenigen Quellen auf, die ein freieres und geistvolleres Wissen, wenn auch nur noch sparsam, boten. Wir denken hierbei zunächst an Ernesti und Morus, denen er in der Auffassung des Alterthums manchen bedeutenden Wink verdankte, dann an die erweckliche Weise, womit er in dem Kreise des Arztes und Botanikers Ludwig sich an die Naturwissenschaften und an ihre damaligen Heroen, an Linné,

Haller und Buffon, hingewiesen fand, für die er eine große Verehrung faßte. Daß er nicht lange nachher in Straßburg ähnliche Gelegenheit traf, unter Lobstein's und Anderer Einflusse diese Richtung neu zu beleben und für die ganze Zukunft zu sichern, mag hier nur vorläufig und des Zusammenhangs wegen bemerkt werden. Was die Religion angeht, so kam es, nach mehrfachem Denken und innerlichen Kämpfen, allgemach zu entschiedenem Durchbruche, und der Widerspruch, den er aus Frankfurt als Folge unangemessenen Religionsunterrichts und zweckwidriger geistlicher Behandlung mit herübergebracht hatte, und der dort zuletzt bis zu hypochondrischer Scrupelhaftigkeit gesteigert worden war, wurde schon in Leipzig dadurch zum Theil bei ihm gelöst, daß er sich von dem theologischen Christenthume ganz und gar loszuwinden suchte und endlich „die seltsame Gewissensangst mit Kirche und Altar völlig hinter sich ließ".

Die meiste Mühe machte ihm die vaterländische Literatur. Sie war um diese Zeit so recht in der Krisis befangen und mehr als ein anderes Gebiet der Schauplatz der Gegensätze und wirrhafter Meinungen. Gottsched's Ansehn, obwohl im Ganzen schon ziemlich im Abnehmen, wirkte doch in Leipzig, wo jener Schulfürst damals noch mit seinem französischen Literaturscepter vorwaltend regierte, unmittelbar fort. Neben ihm erhob sich, für die Jugend bedeutsam und bildend, Gellert, der, wenn auch noch breit und nüchtern genug, doch dem Style eine geschmackvollere Haltung zu geben bemühet war. Der Kampf der Schweizer gegen die Leipziger dauerte fort, ohne daß jedoch auch aus ihrer Mitte ein sicheres und probehaltiges Princip hervorgebildet worden wäre. Zwischen diese alternden und meist dem Geiste nach veralteten Ansichten und Strebungen legten sich die vermittelnden Leistungen eines Ramler und die poetischen Produktionen eines Kleist und einiger Anderer aus dem Bereiche der Gleimgenossenschaft. Durch die ganze Mittelmäßigkeit und matte Abgelebtheit drängten dann die ersten Anstrengungen neuer, frischer Talente. Klopstock's Gesänge tönten wie höhere Klänge in das bunte Gewirre jener Seichtigkeiten, Wieland zog durch Geist und freieren Gang die Gebildeten an, und Lessing zeigte durch seine Minna, wo die deutsche Muse sich den Stoff zu suchen, und durch seine, wenn

auch damals noch sporadische, Kritik, wie sie sich in der Behandlung zu benehmen habe, wenn sie deutsch und nicht französisch erscheinen wolle. Im Ganzen aber war weder in der literarischen Praxis, noch in der Kritik ein entschiedener Standpunkt gewonnen, von dem aus die strebende Jugend sich hätte sicher orientiren und ihren Geschmack bestimmen können.

Rathlos und verlassen stand nun Goethe in der Mitte solcher Wirrungen, deren Unseligkeit er um so mehr empfand, als er sich bestimmt fühlte, die Dichtung trotz allem Widerstreben und allen Hindernissen zum eigentlichen Berufe seines Lebens zu machen. Wir sahen, wie er schon in Frankfurt auf diese Seite hingetrieben wurde und das Weh der Ungewißheit verspürte. In Leipzig, wo er, wie wir gehört, Aufschluß und Beruhigung erwartet, fand er sich alsbald nur noch tiefer in den Widerspruch verwickelt, je näher er hier den Beziehungen der Sache selbst stand. Preußen und Sachsen hatten sich nicht bloß in der Politik feindlich getrennt; auch in der Literatur waltete der Gegensatz, und Leipzig konnte den Mißmuth nicht überwinden, den es empfand, daß von ihm, wo noch kürzlich die Genossenschaft der Bremer Beiträger geglänzt, die Blicke der Freunde deutschen Schriftthums sich nach Berlin zu wenden angefangen. Goethe fühlte sich durch diese feindselige Stimmung gegen das Preußische um so mehr berührt, als dadurch Friedrich der Große, an den sich seine Vorliebe frühzeitig geknüpft, in Schatten gestellt und in seiner Größe herabgestellt werden sollte. Übrigens begegneten sich in Leipzig selbst widersprechende Ansichten über Stand und Verhältniß dieser Angelegenheit. Der junge Literat hatte sich daher in mannichfacher Weise zu wenden und zu behaupten. Zunächst mußte er sich gegen die Anmaßung wehren, womit die meißnische Mundart seine geliebte oberdeutsche Sprache zurückweisen wollte, um ihm ihre kalte Glätte aufzudrängen, womit sie ihm zumuthete, „zu vergessen, daß er den Geyler von Kaisersberg gelesen“, und ihm untersagte, „biblische Kernstellen“ und „treuherzige Chronikenausdrücke“ zu gebrauchen. Dieserlei Forderungen, von gebildeten Männern und Frauen gestellt, waren dem jungen regsamen Mainländer unerträglich, und er glaubte, das Unrecht wahr genug zu empfinden, wenn er's sich auch nicht ganz verdeutlichen konnte. Dann

drangen die kritischen Urtheile selbst auf ihn näher ein, ohne daß sie ihn eines Bessern mit Sicherheit zu belehren geeignet waren.

Wir haben bereits oben im Allgemeinen darauf hingewiesen, daß Goethe sich gern von Frauen bilden ließ, wie denn sein „Tasso" diese Vorliebe poetisch darstellt. Auch in Leipzig finden wir ihn nun zunächst in der Frauenschule, welche zuerst von seiner Schwester Kornelia eröffnet worden war und in Weimar mit der Frau v. Stein sich schließen sollte. Madame Böhme, die Gattin eines damals bekannten Lehrers des Staatsrechts an der Universität, gebildet und belesen und dem seichten Literaturwesen des Tages abhold, wußte ihn mit der Schärfe ihrer Bemerkungen über das Nichtige seiner bisherigen Literaturbekanntschaft aufzuklären, und war dabei grausam genug, „die schönen bunten Wiesen in den Gründen des deutschen Parnasses", wo er bis jetzt so gern gelustwandelt, unbarmherzig niederzumähen, ja ihn am Ende zu nöthigen, dasjenige als todt zu verspotten, was ihm kurz vorher noch eine so lebendige Freude gemacht hatte. Nächst ihr setzte Morus an ihm diese Aufklärung fort, jedoch mit mehr Gründlichkeit und damit um so erfolgreicher. Was Gellert und neben ihm Clodius in ihren Literaturvorträgen und Stylübungen zu bieten hatten, war wenig geeignet, den aufstrebenden Jüngling zu befriedigen, um so weniger, als dabei namentlich von Gellert's Seite seine lebendige Rhein- und Mainländer-Weise des Ausdrucks nicht geschont wurde. Doch verdankte er Clodius und dessen Kritik, daß er von der alten Manier, den griechischen Olymp mit all seinem mythologischen Haushalte für die deutsche Poesie in Anspruch zu nehmen, auf immer befreit wurde. Mehr als diese Leipziger Professoren der Ästhetik befriedigte ihn aus der Ferne her Wieland, der damals neben Klopstock eine bessere Zeit verhieß und wohl eben so sehr wegen seiner eigenthümlichen Weltrichtung als wegen des bedeutsamern Gehalts und der geschmackvollern Darstellung dem Bedürfnisse der Bildung zusagen mochte. Im Allgemeinen aber entstand bei der sonstigen Zerstückelung und Haltlosigkeit von Goethe's Studien in ihm eine solche Geschmacks- und Urtheilsungewißheit, daß er zuletzt darob in wirkliche Verzweiflung gerieth. In dieser Stimmung und in dem Gefühle, daß er mit seiner bis-

herigen Richtung schlechthin brechen und allem Dem entsagen müsse, was er bisher in dieser Hinsicht geliebt und gut befunden hatte, entschloß er sich, freilich nicht ohne harten Kampf, seine Jugendarbeiten, soviel er aus der großen Masse nach Leipzig mitgenommen, sämmtlich zu vernichten, indem er eines Tages „Poesie und Prosa, Plane, Skizzen und Entwürfe zugleich auf dem Küchenheerde verbrannte", so daß der Rauchqualm das ganze Haus erfüllte.

Um sich nun aus dieser Noth zu retten und aus dem chaotischen Zustande der Literatur, in welchem sich Altes und Neues noch nicht geschieden hatte, und zwei Epochen nach Ende und Anfang mit einander im Streite lagen, herauszufinden, glaubte er, da ihm in Leipzig weder die gesellige Welt noch die Natur eine zureichende Gegenständlichkeit boten, auf sich selbst sich zurückziehen zu müssen. Er wollte „in seinen eigenen Busen greifen", um hier eine wahre Unterlage für sein produktives Streben zu gewinnen. Die Liebe, von der wir schon oben gesagt, daß sie seines Dichtens wie seines Lebens Quellpunkt war, kam ihm auch hier freundlich entgegen, um in seinem Herzen den Stoff zu schaffen für neues poetisches Gestalten. Was er an Gretchen verloren, sollte ihm hier ein Ännchen ersetzen [1]), die, nach Wesen und Stand jener ersten Geliebten nahe verwandt, zu den Bildern seiner anmuthsvollen poetischen Bürgermädchen, namentlich zu dem des schönen Clärchen, wohl zum Theil mitgesessen haben mag. Jung, hübsch, munter, liebevoll und angenehm, verdiente sie wohl, „in dem Schrein des Herzens eine Zeit lang als eine kleine Heilige aufgestellt zu werden". Der Jüngling sah sie täglich; sie half die Speisen bereiten, die er genoß, brachte ihm den Wein, den er trank, und bot ihm zu mancherlei Unterhaltung Gelegenheit und Lust. Doch sollte auch dies Verhältniß ihm verdorben werden, freilich jetzt durch eigene Schuld. Durch das langweilende Einerlei der unschuldigen Spiele und Beziehungen verstimmt, ließ er sich nämlich verleiten, das gute Mädchen durch allerlei Quälereien zu kränken und mit launenhaften Grillen zu plagen. Durch

1) Ihr wahrer Name war Anna Katherine Schönkopf, gewöhnlich Käthchen genannt, die Tochter des Hauswirthes, bei dem er zu Tische ging.

fortgesetztes Betragen dieser Art entfremdete er sich endlich das Gemüth des Kindes und sah zu spät, um welches Gut er sich selbst gebracht. Jetzt zur Leidenschaft gesteigert, trieb ihn sein Gefühl, die Geliebte um jeden Preis wieder zu gewinnen, und als ihm dies nicht gelang, wollte er durch unsinniges Einstürmen auf seine physische Natur seiner sittlichen etwas zuleide thun. Hier stellte sich nun das poetische Talent mit seinen Heilkräften ein, um ihn von der Qual des Herzens zu befreien, und es entstand hieraus das kleine Stück „Die Laune des Verliebten", womit sich die Reihe seiner übrig gebliebenen dramatischen Arbeiten eröffnet. Der Zustand einer zufriedenen Liebe, den ihm ein anderes Paar seiner Gesellschaft vergegenwärtigte, wurde als Gegensatz zu seiner eigenen Mißlaune genommen, um so das Verhältniß zu quälender und belehrender Buße für sich zu dramatisiren. In Auffassung, Ausführung und Darstellungsweise bemerkt man überall noch die Spuren der alten, namentlich französischen Formen, von denen er sich aber befreien wollte; wie er denn selbst sagt, daß man diesem Stücke wie noch einem andern, ein fleißiges Studium der Molière'schen Welt ansehen möchte. Dabei läßt sich aber auch schon das glückliche Talent nicht verkennen, was er später in so hoher Virtuosität entwickelte, der unmittelbaren Wirklichkeit, eben der Gelegenheit, die poetische Seite abzugewinnen und der thatsächlichen Wahrheit das Gepräge der freien Idealität zu ertheilen. Auch in Absicht auf die feine Plastik, womit er in der Folge sprachlich so Unerreichbares gestaltet hat, sind hier die ersten Andeutungen wahrzunehmen.

Nahe an dieses literarisch gewordene dramatische Erstlingsstück tritt ein anderes heran, was sich seinerseits auf Erlebtes bezieht, wir meinen „Die Mitschuldigen". Die Abfassung fällt gleichfalls in die Leipziger Zeit. Übrigens hatte er bei diesem Versuche schon Lessing's „Minna von Barnhelm" als Muster vor Augen. Wenn in dem ersten Stücke schmerzliche, aber noch unschuldige Jugendempfindungen ausgesprochen werden, so bringt das andere Erfahrungen schlimmer Art zur Darstellung. Frühzeitig hatte der Jüngling in seiner Vaterstadt in seltsame Irrgänge geblickt, von denen die bürgerliche Gesellschaft untergraben war, und die ihn überzeugten, daß Religion, Sitte, Gesetz, Stand

und Gewohnheit vielfach nur die Oberfläche beherrschten. Zum Theil hatte man ihn selbst wegen der Offenheit und Zuverlässigkeit seines Charakters als Helfer aus der Noth in mißlichen Fällen der Art betheiligt. „Um sich nun Luft zu machen", hatte er über dieserlei Verhältnisse mehrere Schauspiele entworfen, ließ aber eins nach dem andern fallen bis auf das eben genannte, in welchem er den Versuch machte, auf dem düstern Familiengrunde Heiteres und Burleskes aufzutragen, wozu ihm wohl sein damaliger Leipziger Umgang, namentlich mit dem humoristischen Behrisch, sowie der Jugenddrang, in Mitte der widerstrebenden Zeitelemente sich selbstständig zu behaupten, Veranlassung gaben. Daß er schon in diesem Stücke seine gewohnte sittliche Toleranz walten ließ, deutet er selbst an. Nehmen wir indeß die Sache etwas ernstlicher, so kann ihn selbst die poetische Freiheit nicht entschuldigen; denn die Poesie, obwohl nicht zur Sittenpredigerin bestellt, soll doch, wie es hier geschieht, mit der Sünde niemals Freundschaft halten, vielmehr ihr Unrecht in ihrer eigenen Gestalt möglichst vergegenwärtigen. Statt dessen müssen wir sehen, wie zuletzt noch die Sünder einander gegenüber gleichsam, wie man sagt, in's Fäustchen lachen darüber, daß sie ihre schlechten Streiche ungestraft verübt haben. Außerdem aber ist die Produktion auch sonst von keiner besondern Bedeutung. Denn, abgesehen davon, daß darin das Gepräge französirender Verständigkeit und Nüchternheit waltet, kann es schon deswegen keine reine ästhetische Wirkung thun, weil in ihm der beabsichtigte Ton des poetischen Humors durchaus mißlungen ist. Ernst und Scherz gehen zu keiner freien Einheit zusammen, indem dieser, statt jenen in seiner höheren Bedeutung wiederstrahlen zu lassen, sich ihm vielmehr nur wie ein seichter Spaß unzeitig aufdrängt.

Außer diesen dramatischen Produktionen erwuchsen auf jenem Boden der Leipziger Verhältnisse noch mehrere lyrische Gedichte, in denen bereits der klassische Geist, der vor Allem diese Seite der Goethe'schen Dichtung auszeichnet, sich mehrfach bekundet, wie oft auch die reine Melodie der Empfindung und des Verses noch aus dem rechten Tone fallen mag. Indem die lyrischen Poesien Goethe's die innersten Selbsterfahrungen aussprechen und so wahrste Gelegenheitsgedichte des inneren Lebens sind, dabei das Indivi-

duelle in der Bedeutung des Allgemeinmenschlichen, das Wirkliche im Lichte des Idealen verklärt enthalten [1]), erreichen sie dadurch das Höchste, daß sie zugleich in dem einfachsten Gewande erscheinen, allen sinnlichen Luxus verschmähen und ihren Inhalt in vollkommenster Harmonie der Form bieten. Diese Lyrik, das schönste Gut unserer deutschen Literatur, durchläuft alle Stimmungen der Seele, singt von allen Geheimnissen der Brust, knüpft sich an die leise Regung zarter Innigkeit, wie sie den Sturm der Leidenschaft wiederhallen läßt, senkt sich in die Lust wie in den Schmerz des Busens, preist den Werth der Sitte, den Genuß der Natur und verkündet in erhabenen Worten des Geistes tiefste Gedanken. Sie ist das sinnige Lied des irdischen Sehnens, die schönste Rhythmik des Gemüths, wie der Feiergesang des Göttlichen im Menschen. Wenn des Dichters Schwinge namentlich in den späteren Jahren hin und wieder erlahmt und seine Muse mehr als erfreulich in leerem Spiele des Worts und Reims sich gefällt, so darf man wohl daran erinnern, daß „auch der gute Homer zuweilen schlummert". Was Schiller in dem Gedichte „Das Ideal und das Leben" sagt:

„Schlank und leicht, wie aus dem Nichts gesprungen,
Steht das Bild vor dem entzückten Blick",

gilt ganz eigentlich von der Lyrik seines Freundes und macht sie musterhaft für alle Zeit.

Bevor wir indeß diese erste akademische Prüfungszeit unseres Dichters verlassen, wollen wir noch auf einige Bezüge hinweisen,

---

1) Bedeutsam erklärt sich hierüber Goethe selbst: „Was von meinen Arbeiten durchaus und so auch von den kleineren Gedichten gilt, ist, daß sie alle, durch mehr oder minder bedeutende Gelegenheit aufgeregt, im unmittelbaren Anschauen irgend eines Gegenstandes verfaßt worden, deshalb sie sich nicht gleichen, darin jedoch übereinkommen, daß bei besondern äußern, oft gewöhnlichen Umständen, ein Allgemeines, Inneres, Höheres dem Dichter vorschwebte." „Werke", Bd. II, S. 350.

Die lyrischen Gedichte Goethe's aus dieser Zeit sind 1768 bei Breitkopf in Leipzig als Text zu musikalischen Kompositionen des Letztern erschienen. 1847 hat L. Tieck dieselben unter dem Titel: „Ältestes Liederbuch Goethe's", neu herausgegeben. Auch Viehoff hat sie wieder abgedruckt (Bd. I, S. 45 ff.). Endlich hat O. Jahn (S. 217 ff.) den ältesten Text derselben noch einmal gegeben.

welche sich aus derselben in das Gesammtgetriebe seines Lebens als fortwirkende Elemente hinübergepflanzt haben. Zuvörderst scheint uns das Verhältniß zu Behrisch, den wir schon im Vorbeigehen genannt, bedeutsam genug, um näheres Erwähnen zu verdienen. Im Allgemeinen sehen wir hier eine Art Vorbild von Merck, dessen Persönlichkeit vornehmlich in der folgenden Epoche dem Dichter bedingend an die Seite tritt. Behrisch besaß Talent und Kenntnisse und verband mit beiden einen humoristischen Zug, woraus denn die Möglichkeit entstand, daß ein so bildsames Genie, wie Goethe war, sich davon vielseitig anregen und in seinen eigenen verwandten Neigungen bestimmen lassen konnte. Schon das unmittelbare persönliche Erscheinen jenes Mannes hatte etwas so Eigenthümliches, daß es die Einbildungskraft des jungen Freundes lebhaft beschäftigte; noch mehr aber erweckte dieser sich an dessen geselliger Sonderbarkeit und der Weise, wie er Ernst und Scherz durch einander zu mischen und das Menschliche an Personen und Sachen von der Seite des Lächerlichen, das sich leicht an Alles knüpft, aufzufassen und darzustellen geneigt war. Es ist wohl nicht zu gewagt, wenn wir behaupten, daß der satyrische Humor, den Goethe in den nächstfolgenden frischen Mannesjahren hauptsächlich walten ließ und der uns namentlich in einigen früheren Produktionen, z. B. in den „Fastnachtsstücken“ und in den ersten Fragmenten des „Faust“, so genialisch zuspricht, hier seine eigentliche Vorschule hatte. Nicht nur in dem geselligen Kreise, in welchem Behrisch, der schon ältere Mann, mit den jugendlichen Gesellen sich zusammenfand, wurde viel Muthwilliges versucht, sondern man wagte es sogar, die kecke Dichterlaune gegen namhafte Personen und Erscheinungen auszulassen, wie z. B. gegen den schon erwähnten Professor Clodius und sein dramatisches Gedicht „Medon“, wobei eben Goethe hauptsächlich seine Lust zu poetischer Objektivirung gegebener Verhältnisse geltend machte. Behrisch besaß auch Geschmack genug, um das geschmacklose Treiben in der Literatur der Zeit zu beurtheilen und nachzuweisen. Er bethätigte sich in dieser Hinsicht mehr kritisch als produktiv, wodurch er eben besonders an Merck erinnert, mit dem er in Bezug auf Goethe auch das gemein hatte, daß er einerseits dessen Unruhe und Ungeduld mäßigte, andererseits zugleich seine poetischen

Versuche mit Nachsicht behandelte und sich ihrer liebevoll pflegend annahm, indem er sogar nicht verschmähete, dasjenige, was er für würdig hielt, selbst abzuschreiben und zwar mit den sorgfältigsten Zügen und Verzierungen, so daß er in dem Manuscripte dem jungen Dichter eine klare und bestimmte Gegenwart seiner Produktionen bereitete, worüber dieser seiner anschauenden Natur gemäß sich nicht weniger freuete als später (1823) darüber, daß ihm „die Gunst des leitenden Geistes" gestattete, zwanzig Bände seiner ästhetischen Arbeiten in geregelter Folge vor sich zu sehen [1]). Goethe gewann, wie er bemerkt, durch diese objektive Verdeutlichung seiner Schriften den Vortheil, mehr und mehr das Natürliche und Wahre zu bezielen und sich des reinen, scharfen Ausdrucks zu befleißigen. Als Behrisch, wohl in Folge der etwas selbstständigen Weise, in welcher sich der Kreis dieser Genossenschaft den vorsichtigen Leipzigern gegenüber bewegte, von seinem Posten als Hofmeister des Sohnes des Grafen von Lindenau entfernt wurde und Leipzig zur Übernahme eines neuen gleichen Berufs beim Fürsten von Dessau verließ, fühlte Goethe den Verlust des Freundes tief, „der ihn verzogen hatte, indem er ihn bildete".

Von einer andern Seite her sollte Goethe durch einen andern Mann eben so bedeutsam gefördert werden, wir meinen durch Öser, dessen wohlthätigen Einfluß schon Winckelmann erfahren. Hatte Behrisch auf das poetische Talent des Dichters gewirkt, so belebte Öser seine Liebe für Kunst und Kunstgeschichte. Er lebte damals als Direktor der Zeichnenakademie in Leipzig und ertheilte auch Unterricht im Zeichnen, in welcher Hinsicht man aber wenig von ihm gewinnen konnte, am wenigsten Goethe, dessen Sache, wie dieser selbst gesteht, der Fleiß nicht eben war, der vielmehr nur „was ihn anflog" liebte. Bedeutender wirkte Öser durch den Geist und Geschmack, den er im Gebiete der Kunst besaß. Von dieser Seite her fühlte sich denn auch Goethe durch ihn besonders gefördert. Vornehmlich empfahl er Einfalt in Allem, worauf die Kunst sich richtet, und wußte diesen Grundsatz durch

1) „Werke", Bd. LX, S. 300. Hier (S. 299) bedauert er Lessing'n, daß derselbe nicht das Glück hatte, die dreißig niedlichen Bände der Ausgabe seiner sämmtlichen Werke vor Augen zu haben, sondern nur den ersten erlebte.

Anschauungen praktisch zu machen. Dabei arbeitete er selbst mehr in's Ideelle, als daß er in durchgeführter Weise etwas vollenden mochte. Die Allegorie war seine Lieblingsrichtung. Auf Goethe mochte es wahlverwandtschaftlich wirken, daß dieser artistische Mentor glücklicher in der Darstellung der Frauen und Kinder war, als in jener der Männer. Auch das mag besonders angedeutet werden, daß er seinen Arbeiten leicht und vielfach einen humoristischen Anstrich gab. In der Kunstgeschichte konnten seine Schüler dadurch gewinnen, daß er ihnen Gelegenheit verschaffte, in den großen Leipziger Sammlungen manches Portefeuille von Zeichnungen zu besehen, was indeß bei Goethe wiederum sofort die poetische Produktivität erweckte und ihn veranlaßte, Gedichte zu verschiedenen Kupfern zu entwerfen, auch bezügliche kleine Lieder zu verfertigen. Was den Umgang mit jenem Manne sonst noch fruchtbar machte, war die Art, wie er auf die Personen in Nähe und Ferne den Blick zu lenken wußte, die sich im Fache der Kunst förderlich betheiligten. Mit besonderer Vorliebe, ja mit Verehrung, wurde Winckelmann's gedacht, der, von Öser früher begünstigt, damals in Italien lebte und bereits des höchsten Ansehns in Sachen der Kunst genoß. Goethe ließ sich zum Studium seiner Schriften treiben und veranschaulichte sich des trefflichen Mannes Wesen und Wirken um so lebendiger, als er eben in Öser gleichsam einen Theil von dessen persönlichem Behaben vor sich sah. Als daher plötzlich die Nachricht von dem unglückseligen Ende des Gefeierten eintraf, und zwar in demselben Augenblicke, wo man ihn auf seiner Reise nach Deutschland zu sehen hoffte, war Trauer und Schmerz gleich sehr ergreifend und allgemein. In diesen Eindrücken dürfen wir denn auch wohl die nächste Veranlassung sehen, daß Goethe lange nachher (1805) dem Hochverehrten das schon erwähnte klassische Denkmal setzte, in welchem nicht minder die Reife des ästhetischen Urtheils und die Meisterschaft der Darstellung zu bewundern, als die Hoheit und der Adel der Gesinnung anzuerkennen sind [1]).

---

1) Über Öser, s. Justi's „Winckelmann" (Bd. 1, S. 313 ff.), sowie O. Jahn (S. 131 ff.), der auch über Öser's Tochter, Friederike, und ihr Verhältniß zu Goethe Interessantes mittheilt.

Mitten in diese Beschäftigungen mit Literatur, Kunst und Alterthum fiel nun plötzlich der Lichtstrahl, den Lessing's „Laokoon" hellleuchtend in das Dunkel der herrschenden Begriffe warf. Diese Schrift (1767), von der wir im ersten Theile geredet, machte auch bei Goethe Epoche, indem sie ihn „aus der Region des kümmerlichen Anschauens in die freien Gefilde des Gedankens hinriß". Die Herrlichkeit der Haupt- und Grundbegriffe, die sich ihm hier aufthat, erschien seinem Gemüthe im rechten Augenblicke und traf es mit wunderbarer Wirksamkeit. „Da aber Begriff und Anschauung sich wechselsweise fordern", so suchte der eifrige Jüngling nun diese letztere sobald als möglich für den ersteren zu gewinnen, und eilte eben nach Dresden, wo sich ihm in der reichen und vielberühmten Galerie das Heiligthum der Kunst öffnete und ihn mit hohem Enthusiasmus erfüllte. Auch in anderer Hinsicht bot sich hier seiner Phantasie ein Bild, das er später wohl öfter, namentlich im Hans Sachs, vor Augen gehabt haben mag, wir meinen den verständig-humoristischen Schuster, bei dem er in Dresden wohnte und der ihm ein sprechendes Porträt aus dem Leben gab. Immer mehr erweiterte sich so der Kreis seiner Kunstbetrachtung; namentlich hatte er auch in Leipzig noch manche schöne Gelegenheit, sich durch persönliches Verkehren, z. B. außer Anderen mit der kunstliebenden Breitkopf'schen Familie, in der Übung seines plastischen Sinnes zu vervollkommnen und zu befestigen. Und so durfte er denn über seinen Aufenthalt in jener Stadt wohl mit Recht sagen, daß die Universität, wo er die Zwecke seiner Familie versäumte, ihn in demjenigen begründete, „worin er die größte Zufriedenheit seines Lebens finden sollte". Was der Jüngling hier in kräftiger Frische aufgenommen und zuerst gegründet hatte, brachte später der gereifte Mann in Italien zu vollendeter Abgeschlossenheit, die Vermählung nämlich der Kunst mit der Poesie, das Eigenthümliche seiner Dichtung.

Nicht lange vor seinem Abgange von Leipzig mußte er noch eine gefährliche Krankheit überstehen, die er sich hauptsächlich durch übertriebenes Einstürmen auf seinen kräftigen Organismus, durch unverständige Diät und wohl auch durch geistige Überspannung zugezogen hatte; wie er denn bereits damals zwischen den Extremen ausgelassener Heiterkeit und melancholischen Unmuths hin-

und herübergerissen wurde. Diese Krankheit scheint ihm auch eine gesteigerte Innigkeit und besonders eine eigenthümliche Empfänglichkeit für die frommseligen und sentimentalen Stimmungen gegeben zu haben, in denen wir ihn bald nach seiner Rückkehr daheim in dem Verkehre mit dem bekannten Fräulein von Klettenberg sehen werden. Vermehrt wurde wohl diese Milde des Sinnes durch die ungemeine Zuthätlichkeit und Liebe, womit ihm Freunde und befreundete Familien während seiner Krankheit begegnet waren. Auch der einflußreiche Umgang mit Langer, dem gelehrten nachherigen Bibliothekar in Wolfenbüttel, der Behrisch im Hofmeisteramte bei dem Grafen von Lindenau gefolgt war, verfehlte nicht, auf den jungen empfänglich gestimmten Dichter religiös-mildernd zu wirken. Obgleich vor Goethe's Gesellschaft von Seiten seines gräflichen Principals gewarnt, trat jener in vieler Hinsicht treffliche Mann heimlich mit ihm in Verkehr und fand an ihm nichts weniger als einen gefährlichen Versucher. Langer, reich an Kenntnissen und von ruhig-verständigem Sinne, mußte durch beide Eigenschaften Goethe'n vor Andern ansprechen. Besonders war es die religiöse Überzeugung und Haltung desselben, wovon er sich bedeutsam gehoben fühlte. Schon haben wir erwähnt, wie er den Zweifel mit nach Leipzig nahm, hier gemach mit „Kirche und Altar" gebrochen hatte, ohne doch eigentlich neu gefestigt zu sein. In solch unsicherm Zustande konnte es dem ideebedürftigen Jünglinge nicht anders als höchst willkommen sein, einem Manne zu begegnen, der das Evangelium mit verständigem und ernstem Sinne ohne Schwärmerei auffaßte und dem jungen strebsamen Freunde zugänglich machte, der sich denn dieses religiösen Verkehrs um so inniger freute, als er von Kindheit an sich an der biblischen Quelle des Christenthums erlabt hatte. So brachte nun der Dichter nebst der Vielseitigkeit weltlicher Bildung und Erfahrung die höhere Weihe religiöser Idealität von der Akademie zurück und mochte darum sich dem frommen Sinne willfährig erzeigen, der ihm, wie bemerkt worden, in Frankfurt entgegenkommen sollte. Er schied von Leipzig mit dem Ernste sittlicher Erhebung, die er gerade Langer's Einflüsse vorzüglich dankte. Wir schließen daher dieses Stadium am besten mit seinen eigenen Worten, weil sie uns jenes erhöhte Bewußtsein kurz und deutlich

aussprechen. „Es ist noch ein Tieferes", sagt er in Beziehung auf Langer, „was sich aufschließt, wenn sich das Verhältniß (zwischen Freunden) vollenden will, es sind die religiösen Gesinnungen, die Angelegenheiten des Herzens, die auf das Unvergängliche Bezug haben, und welche sowohl den Grund einer Freundschaft befestigen, als ihren Gipfel zieren."

Der kurze Aufenthalt im väterlichen Hause, der zwischen der Leipziger und Straßburger Universitätszeit in der Mitte lag (1768—70), war in Absicht auf Stimmung und Beschäftigung Goethe's im Wesentlichen nur eine Fortsetzung und nähere Fortbildung des Zustandes, in welchem er Leipzig verlassen hatte. Wie sich bei ihm Alles ausleben und in seinem eigenthümlichen Kreise abrunden mußte, um zu einem Momente seiner eigenen Persönlichkeit zu werden, so suchte er auch jenen Zustand nach den Elementen der Zeit und Umgebung zum bestimmten Abschlusse zu bringen. Es begannen damals die Regungen jener mystischen Weltansicht, welche sich im Verlauf der siebenziger und achtziger Jahre in Deutschland zu den seltsamsten Erscheinungen und Verirrungen wie des Geistes so des Gemüths entwickelte, und auf die wir schon im ersten Bande dieser Geschichte hingewiesen haben. Was nicht lange nachher die Lavater, Jung, die Gaßner nebst den vielen Volks-Wundermännern einerseits, die magnetisch-medicinische Charlatanerie andererseits vorbrachten, und womit man sich vornehmlich dem Rationalismus und verständig-kalten Deismus gegenüber höher beleben wollte, zeigte schon um diese Zeit die Spuren seines Daseins. Frommselige Überschwänglichkeit und ordensbündige Geheimnißsucht gingen Hand in Hand und fingen an, den Geist in aller Weise zu bethören. Eine Art paracelsisch-alchymistische Naturanschauung bildete dabei den magischen Hintergrund. Auch in Frankfurt trieb dieses Wesen sich bemerklich um, und namentlich waren es Ärzte und Gläubige, die sich hier entgegenkamen und zum Bunde geheimnißvoller Weisheit vereinten. In diesen Kreis wurde nun Goethe unmittelbar eingeführt, indem sowohl sein Arzt, als auch hauptsächlich das Fräulein von Klettenberg, welches mit seiner Familie in Beziehung stand und, in zarter, kränklicher Verfassung der sentimentalen Gottseligkeit hingegeben, auch den alchymistisch-kabbalistischen Neigungen nachging.

Wir haben gesehen, wie Goethe in Leipzig sich den Naturstudien zu nähern begann, bei seinem Abgange aber, durch Krankheit geschwächt und für das Überirdische gestimmt, den religiösen Betrachtungen sich zugewendet hatte. Was Wunder, wenn er nun in der neuen, für derlei empfindsame Stimmungen höchst günstigen Umgebung das Mitgebrachte nach seiner Weise möglichst weiter verarbeitete? Und so finden wir ihn in Frankfurt mit jenem frommen Fräulein, die sich zugleich durch eine schöne und vielseitige Bildung auszeichnete, in der innigsten Wechselbeziehung religiöser und selbst naturmystischer Mittheilung und Beschäftigung, wobei Schriften, die dergleichen alchymistisch-pantheistische Ausführungen enthalten, wie das Opus mago-cabbalisticum Welling's, dann die Werke des Paracelsus, van Helmont und Anderer gebraucht wurden, an denen man sich bis zum Neuplatonismus, als der gemeinschaftlichen Urquelle aller dieser dunkelscheinigen Ausströmungen, hingeleitet fand. Selbst vielfache chemische Experimente machte der junge Mann in Gesellschaft seiner Stiftsdame, wovon das Resultat war, „daß man sich in eine gewisse Terminologie hineinstudirte, und indem man mit derselben nach eigenem Belieben gebahrte, etwas, wo nicht zu verstehen, doch wenigstens zu sagen glaubte" [1]). Dabei blieb das nächste Ziel, ein Universalheilmittel zu finden, indem man die Geheimnisse der Natur im Zusammenhange ergründen wollte, was Mesmer, ein schweizer Arzt, ungefähr mitzeitig in dem sogenannten thierischen Magnetismus entdeckt zu haben wähnte.

Gleich emsig betrieb Goethe die religiösen Fragen. Besonders war es die in vieler Hinsicht für jene Zeit epochemachende „Kirchen- und Ketzergeschichte" von Arnold, die ihn beschäftigte, indem dieselbe, fromm und gefühlig abgefaßt, doch zugleich auch freisinnig genug war, um den anti-orthodoxen Geist des jungen Mannes zu befriedigen. Auf den Grundlagen, die dieses Buch ihm bot, suchte er sich eine eigene Religion zu bilden, die wir als einen christlich-neuplatonischen Pantheismus bezeichnen möchten,

---

1) Über Goethe's Jugendliebhaberei für solche mystische und kabbalistische Phantasien vgl. außer Anderm besonders Adolph Schöll, „Briefe und Aufsätze von Goethe" u. s. w., S. 160.

dessen bestimmten poetischen Ausdruck man noch in mehreren späteren Gedichten findet, z. B. in den Dichtungen unter der Kategorie „Gott und Welt“ („Weltseele“, „Dauer im Wechsel“, „Eins und Alles“ u. s. w.). Auch „Faust“, dessen Idee unmittelbar nach jenen Frankfurter mystisch=christlich=kabbalistischen Erlebnissen und Betrachtungen in Straßburg bei ihm auftauchte, ruht wesentlich mit auf diesen Elementen und Anschauungen; religiöses und naturmystisches Drängen werden in der Person des Helden gleichmäßig zusammengefaßt und zur Darstellung gebracht. Daß insbesondere aus den Beziehungen zu dem Fräulein v. Klettenberg die Bekenntnisse einer schönen Seele im „Wilhelm Meister“ hervorgegangen sind, ist hinlänglich bekannt. Alle jene sonderbaren Strebungen aber wurden gefördert durch die Opposition, in welcher Goethe in dieser Zeit zu seinem Vater stand, der mit seiner strengen steifen Äußerlichkeit und praktischen Nützlichkeitskonsequenz Sohn und Tochter, ja selbst die Mutter beengte und so alle drei zu einer Art Tripelallianz gegen sich hintrieb. Besonders war es Goethe's Schwester, „ein indefinibeles Wesen, das sonderbarste Gemisch von Strenge und Weichheit, von Eigensinn und Nachgiebigkeit“, welche, „so liebebedürftig als irgend ein menschliches Wesen“, ihre ganze Neigung dem Bruder zuwendete, so daß auch in dieser Hinsicht ein Verhältniß, welches von Anbeginn bestanden, unter den gegebenen Umständen zu seiner vollen Wirklichkeit geführt wurde.

Kaum hatte er nun jene Zustände in Frankfurt durchgelebt, als er nach dem Willen seines Vaters die Heimat von neuem verlassen mußte, um in Straßburg seine juristischen Studien zu vollenden. Wie er schon in Leipzig ein Autodafè über seine Erstlingsarbeiten gehalten, so verhängte er jetzt ein zweites, und zwar über die Gedichte, welche er in Leipzig selbst verfaßt hatte, und die ihm jetzt schon „zu kalt, trocken und in Absicht dessen, was die Zustände des menschlichen Herzens oder Geistes ausdrücken sollte, allzu oberflächlich“ erschienen.

Der Aufenthalt in Straßburg, wenngleich kurz (1770—71), war doch für das Dichterleben Goethe's in mehr als einer Hinsicht entscheidend. Hier war es, wo seine literarische Unsicherheit gehoben ward, wo er dem französischen Geschmacke

und der französischen Nüchternheit völlig entsagen lernte, sich dagegen auf den Boden der Naturwahrheit mit festem Fuß postirte und Rousseau's Naturevangelium an die Stelle Voltaire's und der Encyklopädistenweisheit treten ließ, obwohl auch Diderot wegen seiner deutschähnelnden Richtung auf die Wahrheit des Wirklichen mit seinen „Naturkindern" nicht ohne Einfluß blieb. In Straßburg betrat er die Bahn, welche seinem Genie eignete, und die er von da an mit kräftiger Selbstbewußtheit verfolgte. Er ging hier ganz und gar in die neuen ästhetischen Principien ein, die Lessing unserer Nationalliteratur zu ihrem Heile vorhielt, Herder aber mit dem vollen Drange der Jugend und mit der frischen Lebendigkeit revolutionärer Energie durch seine „Fragmente" und „Kritischen Wälder" der Nation lauter zu verkündigen seit Kurzem (1767) unternommen hatte. Auch geschah es, wie durch höhere Fügung vermittelt, daß gerade in Straßburg und in dem Augenblicke, wo der Jüngling in das Mannesalter überschritt, wo er die langweilige Periode der veraltenden Literaturrichtungen durchlebt hatte, und eine Entscheidung nothwendig wurde, Herder ihm persönlich begegnete, um ihn mit all dem neuen Streben und mit all den neuen Richtungen bekannt zu machen, welche die Zeit eben zu nehmen schien [1]). Es erfreut, zu sehen, mit welchem Eifer und Ernste Goethe dem älteren Führer sich anschließt, auf dessen Mahnungen horcht, von seiner Gelehrsamkeit lernt, durch seine Kritik sich leiten und bestimmen läßt und selbst da nicht zurückweicht, wo ihm der Lehrer mit Laune oder sathrischer Neckerei begegnen will und ihm die meisten seiner bisherigen Lieblingsgewohnheiten und Ansichten zu verleiden sucht. Wie schön lautet das offene Geständniß, daß „Alles, was von Selbstgefälligkeit, Bespiegelungslust, Eitelkeit, Stolz und Hochmuth in ihm ruhen oder wirken mochte, durch Herder einer sehr harten Prüfung ausgesetzt wurde". Dieser wies ihn zugleich auf fast alle Seiten hin, die in unsere neue deutsche Nationalliteratur seit Lessing mitbildend eingetreten sind. Er eröffnete ihm den Geist der hebräischen Poesie und gab ihm eine richtigere Anschauung von der Bibel, was für ihn um so wichtiger war, als an dieses Buch

1) Vgl. Bd. I.

seine schönsten Jugendgefühle sich knüpften; daneben machte er ihn mit dem Wesen der Volksdichtung bekannt und trieb ihn an, ihre Überlieferungen im Elsaß aufzusuchen. Die Literatur erschien Goethe'n nun in ihrer Weltbedeutung und in dem weiteren menschlichen Sinne, der ihm so sehr zusagte. Außerdem lenkte Herder noch auf viele andere Dinge hin, wodurch sein Genius eigenthümlich belebt und gefördert werden mußte, so besonders auf Hamann und die englische Literatur. Hier ließ ihn Goldsmith's „Pfarrer von Wakefield" zunächst in eine schönere Welt reiner dichterischer Wahrheit schauen; dann trat Shakspeare's hoher Geist mit seinen erhabenen und ergreifenden Verkündigungen zum ersten Male an ihn heran. Wie viel jener große Dichter in der Straßburger Gesellschaft galt, davon kann Herder's Aufsatz über ihn in den Blättern „Von deutscher Art und Kunst" lebendiges Zeugniß geben; wie wir denn auch diesen Punkt bereits in dem ersten Bande unserer Geschichte berührt haben. Dagegen suchte ihm dieser neue Lehrer den „Ovid", an dessen Metamorphosen er seine Knabenphantasie genährt hatte und für den er überhaupt nicht geringe Vorliebe hegte, durch kritische Schärfe und Strenge zu verleiden, die hauptsächlich gerade die Metamorphosen traf, deren poetische Bedeutung jener ganz abzulehnen geneigt war. Rechnet man hinzu, wie Goethe auch mit der altdeutschen Baukunst in Straßburg sich näher befreundete, wie er an dem Münster gleichsam ihren historischen, artistischen und poetischen Sinn erfaßte, so daß er ihren Geist in einer eigenen Abhandlung, die er als Denkmal dem Erbauer des Münsters, Erwin v. Steinbach, schrieb, sich zu vergegenwärtigen suchte[1]); so erklärt sich wohl, wie aus solchen Wurzeln der „Götz von Berlichingen" sammt dem „Faust" erwachsen mochte, wie Goethe solches sebst gesteht, indem er auf jene Studien in dieser Hinsicht mit Bestimmtheit hinweist[2]). Und so verging ihm in Herder's Nähe „kein Tag, der nicht auf das fruchtbarste lehrreich für ihn gewesen wäre", und „was von ihm ausging, wirkte, wenn auch nicht erfreulich, doch bedeutend". Mit einem Male war er durch denselben aus den Banden alter Über-

1) In den angeführten Blättern „Von deutscher Art und Kunst".

2) „Dichtung und Wahrheit", Bd. III, S. 98.

zeugungen, kleinlicher Ansichten in Literatur und Kunst befreiet und auf die Höhe der neuen Bewegung gestellt worden, von wo ihm statt des bisherigen Zögerns und Schwankens muthiges, forttreibendes Selbstvertrauen entspringen sollte.

War nun Herder in diesen Straßburger Verhältnissen der gelehrte und kritische Anhaltspunkt für Goethe, so bildete eine Reihe junger Talente, deren wir ebenfalls schon im ersten Theile näher gedacht, den eigentlich poetischen Lebenskreis, in welchem sein produktiver Genius vielfach angeregt und zu frischer, neukräftiger Schöpfung geweckt wurde. Lenz, Wagner, Jung (Stilling) sind dort genannt. Außer diesen bewegten sich noch andere Gleichgesinnte um ihn her, von denen nur der biedere Lerse angeführt werden mag, dessen Namen wir im „Götz von Berlichingen" verewigt finden. Die Ersteren haben sich an der kraftgenialischen Literatur mehr oder weniger betheiligt. In dieser Gesellschaft wurde nun ein frisches, leiblich und geistig gesundes Leben in raschen Augenblicken durchgelebt. Besonders war es das deutschgeistige und deutsch-sittliche Elsaß, dessen reiche historische Erinnerungen und herrlichen Landschaften in geselliger Jugendlust genossen wurden. Aus Allem entsprang eine vielseitige Belebung der Einbildungskraft, deren regsames Wirken alsbald in mancherlei Produktionen zu Tage kam.

Unter den Erlebnissen, welche in dieser Zeit, Gegend und Umgebung auf Goethe's Sinn und Dichterthum besonderen Einfluß übten, gehört vor andern sein vielbesprochenes Verhältniß zu Friederiken, der anmuthigen Tochter des Landpfarrers Brion in Sesenheim, einem in der Nähe von Straßburg gelegenen Dorfe. Denn abgesehen davon, daß es in sein poetisches Wirken unmittelbar überging, hat es weithin sein Gemüth bestimmt und in Freud' und Leid seine Seele schönem und innigem Selbstleben zugewendet. Bereits hatten zwei Töchter seines Straßburger Tanzmeisters sich um sein Herz gestritten, das, wenn auch nicht tief gefangen, doch keineswegs gleichgültig die beiden artigen französischen Mädchen auf sich wirken ließ, und wir dürften wohl nicht zu dreist rathen, wenn wir in dem Trauerspiele „Stella" zum Theil das poetische Bild dieses Verhältnisses, den Fernando-Goethe in der Mitte zwischen „Cäcilie" und „Stella" finden wollten, obgleich in jenem

Gemälde auch noch die Züge unmittelbar folgender Liebesereignisse durchscheinen. Selbst der Anfang des Werther mag uns jene Situation des Dichters zwischen den zwei Herzensstürmerinnen, die er uns in Dichtung und Wahrheit so überaus anmuthig schildert, in Erinnerung bringen. Jene erstgenannte Verbindung aber steht in ihrer idyllischen Gemüthlichkeit und in der Unschuld der Beziehungen als ein thatsächliches Gedicht in Goethe's Leben [1]). Dieser fand hier alle Gelegenheit, sein jugendlich ideales Wesen in der schönsten Wirklichkeit zu entfalten und zu bestimmen. Auch beweist die zarte Sorgfalt und lichte Klarheit, womit er uns in seiner Biographie diese Episode aus seiner Jugendepik gegenwärtig zu machen weiß, wie innig dieselbe sich in sein Gemüth hineingebildet hatte. Die Darstellung ist der reinste Ausdruck eines in sich frei gewordenen und doch noch in der Frische seiner Wirklichkeit fortdauernden Gefühls, die schönste Novelle, zugleich die kunstvollste Art, die Wahrheit als Dichtung vorzuführen. Gegen Eckermann äußerte Goethe über diese Darstellung, daß darin kein Strich enthalten sei, der nicht erlebt, aber keiner ganz so, wie er erlebt worden. Daß der Dichter diesem Erlebnisse sonst noch poetische Gestalt gegeben, läßt sich nach seiner Weise begreifen. Wie in den beiden Marien (in „Clavigo" und „Götz") die treue freundliche Sesenheimerin fortlebt, er selbst aber ihr

1) Wir übergehen hier billig die vielen Anekdoten und Kontroversen, welche, besonders durch Näke's bezügliche nachgelassene Schrift, veranlaßt, über die Sesenheimer Friederike, ihr Verhältniß zu Goethe und ein vorgebliches späteres zu Lenz in Umlauf gekommen sind, und wollen in letzter Hinsicht nur auf eine kurze Nachricht von Goethe selbst, die sich in den „Nachgelassenen Werken", Bd. XX, S. 220 findet, hinweisen, wonach ihm Friederike bei seinem nachmaligen Wiederbesuche mittheilte, daß Lenz sich in die Familie introducirt und mit ihr selbst ein Herzensverhältniß gesucht habe, wogegen sie sich ablehnend zurückgezogen. Lenz habe übrigens Goethe'n stets im Publikum zu schaden gesucht und deshalb auch die bekannte Farce gegen Wieland ohne sein Wissen drucken lassen. — Düntzer in seinen „Frauenbildern aus Goethe's Jugendzeit", Viehoff in „Goethe's Leben" und Stöber („Der Dichter Lenz und Friederike von Sesenheim") haben das vielbesprochene Verhältniß näher beleuchtet. Düntzer's letzte Mittheilung über Lenz („Aus Goethe's Freundeskreis", S. 87—131) enthält nichts Neues über jenen Epilog zu Goethe's Idylle.

gegenüber in „den beiden schlechten Figuren“, die dort ihre Liebhaber (Weislingen und Clavigo) spielen, sich „zur eigenen Buße“ gezeichnet hat, können wir in seinen Lebensgeständnissen lesen. Bedeutsamer sind die schönen Lieder, denen jenes Verhältniß ihr Dasein verschafft hat [1]). Hier erblicken wir den Dichter sofort auf der Höhe lyrischer Kunst, und es beginnt die Reihe der wunderlieblichen Herzensbilder, die wir bereits im Allgemeinen geschildert haben. „Der Abschied“, „An die Erwählte“, „Jägers Abendlied“, und vor Allem „Willkomm und Abschied“ [2]), — wie zart, wie tief gemüthlich, wie meisterhaft in Wort und Form sagen sie uns, was die Jugendseele damals fühlte, legen sie das süße Geheimniß aller Jugendliebe an jede Brust, die ihres Glückes fähig ist! Wie mächtig weht in „Wanderers Sturmlied“, das diesen Eindrücken noch unmittelbar angehört, der Sturm der Leidenschaft, und doch wie einfach zugleich, wie treffend anschaulich sind die raschen Züge, in denen ihr Drang sich malt! „Ereigniß, Leidenschaft, Genuß und Pein“ haben sich in diesen Tönen und Harmonien nach des Dichters eigenem Geständnisse ausgesprochen.

Daß bereits in der Straßburger Zeit und Umgebung „Götz“ und „Faust“ in des Dichters Phantasie getreten, haben wir schon angedeutet und können es von ihm selber hören. Beide Gegen-

---

1) Den Charakter des Verhältnisses bezeichnen kurz und einfach nachfolgende Verse aus jener Zeit selbst:

Friederike.

„Jetzt fühlt der Engel, was ich fühle,
Ihr Herz gewann ich mir beim Spiele
Und sie ist nun von Herzen mein.
Du gabst mir, Schicksal, diese Freude —
Nun laß mich morgen sein wie heute
Und lehr' mich, ihrer würdig sein.“

„Nachgelassene Werke“, Bd. XVI. S. 61.

Goethe hatte eine große Anzahl Gedichte während dieses Verhältnisses verfaßt, wie er selbst berichtet, indem er sagt: „Ich legte für Friederike manche Lieder bekannten Melodien unter. Sie hätten ein artiges Bändchen gegeben; wenige davon sind übrig geblieben.“ — Aus Friederikens Nachlasse sind mehrere später bekannt geworden.

2) Trotz dem, daß Hegel („Ästhetik“) den Ausgang „trivial“ nennt, vermuthlich, weil er ihn nicht in seinem Zusammenhange mit der ganzen Situation anschaute.

stände waren schon damals bei ihm so tief gewurzelt, daß sie sich zu poetischer Gestaltung drängten. Die Lebensbeschreibung des Ersten hatte ihn tief ergriffen, und die bedeutende Puppenspielfabel des Andern „klang und summte gar vieltönig" in ihm wieder, um so mehr, als er selbst sich längst in allem Wissen umhergetrieben hatte und früh genug auf die Eitelkeit desselben hingewiesen worden war. Er trug „diese Dinge, sowie manche andere", mit sich herum und „ergötzte sich daran in einsamen Stunden", ohne jedoch etwas davon aufzuschreiben. Übrigens verbarg er diese Ideen und Plane vor Herder, eben so seine mystisch-kabbalistische Chemie, mit der er sich noch immer gern im Geheimen beschäftigte. Auch der Plan zu einem größeren Drama „Cäsar" beschäftigte ihn damals und wir haben davon sogar noch einige Fragmente [1]). Sonst setzte er in Straßburg seine naturwissenschaftlich-medicinische Liebhaberei fort. Er besuchte die Klinik, sowie er besonders den Vorlesungen des bekannten Lobstein über Anatomie mit großer Theilnahme beiwohnte, auch der Chemie Zeit und Studium widmete. Außerdem bestand seine Gesellschaft meist aus Medicinern, die sich, wie das ihre Gewohnheit ist, meist über ihre Wissenschaft eifrig und vielseitig unterhielten. Weniger genügte ihm seine Berufswissenschaft, die Jurisprudenz, und er mochte sich hier in ihr eben so wenig ernstlich bemühen, wie vorher in Leipzig [2]). Fast war es nur die hohe und reiche Persönlichkeit des berühmten Schöpflin, der im Gebiete des Staatsrechtes damals als erster Stern glänzte und als eine Art europäisches Orakel galt, welche auf den jungen Mann und seine regsame Einbildung eine nachhaltige Wirkung machte. Obgleich er also bei solchem Treiben und Trachten des eigentlichen Zweckes, weswegen er nach Straßburg gegangen, nicht eben eingedenk war; so gelang es ihm doch bei seinem Talente und den Kenntnissen, die er sich mehr zufällig als methodisch im juristischen Fache erworben hatte, das Hauptziel seiner dortigen Bestimmung, nämlich die Promotion in der Jurisprudenz, zu erreichen. Er promovirte wirklich am

1) Vgl. A. Schöll: „Ephemeriden".

2) Doch sagt er in einem Briefe aus jener Zeit: „Die Jurisprudenz fängt an, mir sehr zu gefallen."

6. August 1771 und verließ dann die Stadt und das geliebte Land, in welchem ihm so manche theure Stunde, so viele reiche Anschauungen der Natur und Sitte beschieden waren, an das sich sein Herz im Genusse der Freundschaft und Liebe, vor Allem aber der Wendepunkt seines poetischen Lebens selbst knüpfte [1]). Denn wie er hier an der Grenze Frankreichs und unter Frankreichs Scepter dem französischen Geschmacke und Wesen entsagte und ganz eigentlich deutsch wurde in Ansicht und Dichten, ist schon angedeutet worden. Und so wandern wir mit dem neugestärkten Dichter wieder seiner Heimat zu, aber nur, um ihn sofort weiter auf dem stürmischen Wege der kraftgenialischen Bewegung zu begleiten, in die er, von Herder zunächst geführt, mit seinen Straßburger Genossen eintrat, und deren Stürmen und Drängen er in Mitte dieser letztern und späterer ähnlicher Jugendtalente glücklich überwand, um, während die Meisten von jenen darin untergingen, als ein siegumkränzter Held zu freier Haltung daraus emporzusteigen.

Über den allgemeinen Charakter dieser Epoche haben wir uns bereits im ersten Bande ausgesprochen und die bedeutsamsten literarischen Figuren derselben hervorgehoben. Hierauf zurückweisend, wollen wir nur einige Züge nachtragen, welche gerade den literarischen Kreis, dem Goethe zunächst angehörte, eigenthümlich charakterisiren. Es war vornehmlich das literarische Revolutionsprincip, wozu er mit seiner Gesellschaft „bewußt und unbewußt, willig oder unwillig unaufhaltsam mitwirkte". Das Wort Freiheit, welches nach Goethe's eigenem Versichern „so schön klingt, daß man es nicht entbehren möchte, und wenn es einen Irrthum bezeichnete", begeisterte die jungen stürmenden Genialitäten jener Gesellschaft und trieb sie an, ihm wenigstens in der Literatur möglichste Wirklichkeit zu verschaffen. Mit der französischen Literatur, die „zu bejahrt und vornehm war", als daß sie die „nach Lebensgenuß und Freiheit umschauende Jugend" hätte befriedigen mögen, gänzlich zerfallen, von der Dürftigkeit der bisherigen deutschen durch Herder überzeugt, gespornt von nationaler Eifersucht, dem Uebermuthe der Franzosen, die den Deutschen

2) Vgl. über die Straßburger Studien A. Schöll's „Briefe und Aufsätze von Goethe" (Weimar 1857).

und selbst dem nach französischer Kultur strebenden großen Preußenkönig, der dem jungen Anwuchse wie „ein Polarstern“ vom Norden herüberleuchtete, die Geschmacksfähigkeit absprachen, zu begegnen, wollten sie eine originelle Wiedergeburt der Nationalliteratur aus den Elementen des deutschen Volkscharakters selbst erwirken. Wiederholt auf die Natur hingewiesen, suchten sie nun diese zunächst zur Trägerin ihrer Bestrebungen zu machen und mochten fortan nichts gelten lassen, als unmittelbare Wahrheit und Aufrichtigkeit des Gefühls, woran es ihnen der französischen Dichtung vor Allem zu mangeln schien. Freundschaft, Liebe, Brüderschaft, „die sich selbst vorträgt“, war das Losungswort besonders der kleinen Straßburger akademischen Horde; wobei freilich auch „Vetter Michel in seiner wohlbekannten Deutschheit“ nicht fehlen konnte. Daß Rousseau und mehr noch Shakspeare die Leitsterne dieser Jüngerschaft waren, ist bereits früher näher angedeutet worden. Auch darauf ist schon hingewiesen, daß Goethe die revolutionäre Leidenschaftlichkeit nicht ablehnen konnte, daß er vielmehr der Mittelpunkt dieser stürmenden Genossenschaft war, jedoch ohne sich ihrem „titanisch-gigantischen“ Gebahren auf die Dauer zu befreunden; denn ihm „ziemte sich eher, darzustellen jenes friedliche, plastische, allenfalls duldende Widerstreben, das die Obergewalt anerkennt, aber sich ihr gleichsetzen möchte“.

Jedenfalls bildete diese Epoche und zunächst ihr erstes Stadium, das ungefähr bis zu 1775 reichte, für Goethe’n eine durchaus wichtige und bedeutsame Lehr- und Produktionszeit. Denn abgesehen davon, daß sein ganzes Wesen in ihr eine förderliche Durcharbeitung erfuhr, verschaffte sie ihm auch das Bewußtsein seines höheren Genius, lehrte ihn das deutsche Leben in seinen eigenthümlichsten Regungen kennen und führte ihn in die reichste Fülle frischer jugendlicher Erlebnisse, in die Nähe bedeutender Charaktere, sowie in den fruchtbaren Kreis vielseitiger Erfahrungen. Wir finden ihn alsbald in anregenden Studien, Spinoza tritt ihm nahe, gewährt ihm Beruhigung und verbreitet Licht über seine sittlichen und gemüthlichen Verhältnisse; wir bemerken, wie er in angenehme, lebensfrohe und zum Theil auch lehrreiche Familienbeziehungen gelangt, hier Gemüth, Sitten und Denkweisen in verschiedensten Abstufungen kennen lernt; wir sehen ihn, wie er

mit empfänglichstem Sinne auf vielfachen Wegen die Gegenden durchwandert, die ihm die schönsten und mannichfaltigsten Naturscenen bieten. Der heimatliche Main besonders bringt Erinnerungen aus der Kindheit freundlich zurück, der Rhein erhebt durch seine Majestät, bereichert die Phantasie mit den anziehendsten, reichsten Gestalten und entfaltet vor dem Blicke des Strebenden durch das fröhliche, thätige Leben seiner Bewohner und die Reihe seiner vielbewegten, sich wie zu einem Kranze zusammendrängenden Städte die heitersten Bilder der Lust und Thätigkeit. Dazwischen legen sich die anmuthigen Thäler und Hügel der Lahn, an deren freundlichen Ufern ihm Leiden und Freuden inniger Liebe erwachsen. Der rasche Wechsel des Aufenthalts in benachbarten Städten, das Hinüber- und Herüberleben in Darmstadt und Frankfurt, in Wetzlar und Gießen, in Koblenz und Düsseldorf bietet vielseitige Gelegenheit zu fruchtbaren Anschauungen und Eindrücken, zur Kenntniß bürgerlicher und gesellschaftlicher, alter und neuer Zustände im Volke und Lande. Unter all diese bunten Erscheinungen treten dann noch die Gestalten wichtiger, ausgezeichneter Männer, namentlich literarischer Persönlichkeiten, von denen der Fortschritt des Geistes zum Theil wesentlich bedingt ward. Mit ihnen durfte der junge Mann unmittelbar und brieflich zugleich verkehren. Eine extemporisirte Schweizerreise erweitert Natur- und Weltanschauung. Als Krone aber dieser vielbewegten, schönen Lebensführung erscheint des Dichters leidenschaftliche Liebe zu Lili, welche sein Herz und Gemüth so tief ergriff, daß er noch im hohen Alter, hart an der Grenze seines Lebens, sie mit den Farben jugendlicher Begeisterung schildert [1]). So trug ihn, den Sinnig-Offenen, den Freudig-Ernsten, den Bildend-Lebenden und Genießenden ein munterer, bewegter Strom durch ein wechselvolles Gebiet jugendfrischer Männlichkeit und ließ ihn an dem Ufer eines neuen, für ihn nicht minder bedeutsamen und erlebnißvollen Reiches landen, wo ihn Karl August willkommen hieß und ihn seinem Lebenskreise zugesellte, in dessen Mitte er die Summe seiner genialen Empfängnisse und Strebungen ziehen sollte, um mit ihr dann die rechte Stiftung unserer klassischen Literatur zu vollenden.

1) „Aus meinem Leben", Bd. IV.

Wir haben nun die Aufmerksamkeit im Besondern auf jene Zeit um so mehr zu richten, als sie uns den Schlüssel bietet zu dem Verständnisse des schönsten Dichtens unseres größten Dichters. Denn alle jene flüchtig bezeichneten Ereignisse, Stimmungen, Erfahrungen und Belehrungen bilden die Hauptgrundlage, auf der sein folgendes literarisches Wirken sich auferbaute, die Hauptquelle seiner Werke, aus der sich in sie bis spät hinab die frischen Lebenstropfen ergossen, sowie sie unmittelbar in die schönsten und genialsten Erzeugnisse seiner Muse ihre helle, gesunde Flut hinübertrieben.

Als Goethe im Herbst 1771 aus Straßburg in das väterliche Haus zum zweiten Male wiederkehrte, brachte er mit der Sammlung mannichfacher Kenntnisse zugleich die Last des noch nicht ganz beschwichtigten literarischen Widerspruchs und den tiefen Schmerz einer ungeheilten Herzenswunde mit. In hartem Kampfe hatte er das Gedächtniß an die anmuthig treue Freundin in Sesenheim niederzuhalten. Friederikens Bild, das Bild der Verlassenen, stand ihm in voller Gegenwart vor Augen, stets empfand er, daß sie ihm fehlte, und daß er des eigenen und ihres Unglücks Schuld tragen mußte. Er hatte das schönste Herz in seinem Tiefsten verwundet und das Gefühl einer düsteren Reue überwältigte ihn. Erst als er wieder anfing, an Andern Theil zu nehmen, als er sich unter freiem Himmel, in Thälern, auf Höhen, in Gefilden und Wäldern herumtrieb und von Stadt zu Stadt hin- und wiederwanderte, dem Sturm und Wetter entgegen Hymnen und Dithyramben dichtete (z. B. „Wanderers Sturmlied"), beschwichtigte sich gemach der innere Sturm, und die geängstigte Seele fand Hülfe bei der Dichtkunst.

In literarischer Hinsicht wirkte noch der Riß, welchen Herder in seine Überzeugungen gebracht hatte. Durch denselben war ihm, wie wir gehört, die Armuth der deutschen Literatur kund geworden, er hatte ihm bisherige Vorurtheile grausam zerstört und am vaterländischen Himmel nur wenige Sterne übrig gelassen, dabei ihn selbst an seinen Fähigkeiten irre gemacht und zu ernstem Zweifel hingetrieben. Freilich hatte er ihn auch in Shakspeare's Heiligthum eingeführt und auf andere mächtige Geister, besonders auf Hamann, hingewiesen. Allein wie mochte der junge strebende,

noch unsichere Mann sich ohne Irrung zurecht finden in den tiefen Schachten des Ersteren und in den chaotischen Gedanken- und Gefühlswirrnissen des Anderen, dessen sibyllinisches Prophetenthum und drangerfüllte Genialität den in die Mitte der leidenschaftlich bewegten Zeitgenossen und der drückenden Zeitzerwürfnisse hineingetriebenen Dichter nur schlecht zu orientiren geeignet war. Doch blieben Beide, denen sich noch Swift und andere englische Namen zugesellten, die Hauptpfeiler seines damaligen poetischen Strebens. Mit den Göttingern zuerst durch Gotter in Verhältniß gebracht, fand er im Musenalmanache Gelegenheit, sich an ihrem poetischen Wirken zu betheiligen, ohne jedoch in ihre Weise einzugehen. Auch Klopstock sollte ihm persönlich bekannt werden und ihn literarisch erwecken. Namentlich war es dessen „Gelehrtenrepublik" (1774), die ihn über Vieles aufklärte, sowie in seinen neuen literarischen Ansichten und seinem Hasse gegen Schulregelzwang und leeres konventionelles Formwesen befestigte. Dieses Werk, welches er für „die einzige Poetik aller Zeiten und Völker" erklärte, goß ihm „neues Leben in die Adern", und von da aus flossen ihm „die heiligen Quellen bildender Empfindung lauterer als vom Throne der Natur" [1]).

Das Wichtigste und Bedeutsamste aber, was ihm in diesen Wanderjahren begegnete, war die Bekanntschaft mit Merck. Charakter und literarische Stellung dieses eigenthümlichen Mannes haben wir bereits im ersten Bande gezeichnet, indem seine specifische Wirksamkeit in fast alle Beziehungen und literar-persönliche Verhältnisse jener ganzen Zeit hinüberreicht. Das Wesentlichste in der Verbindung mit ihm war für Goethe, der den ungemeinen Einfluß des ausgezeichneten Mannes auf sein Dichten und Trachten auf das offenste gesteht, darin gelegen, daß er durch ihn ganz eigentlich sowohl über sein Genie, als auch über seinen poetischen Standpunkt und die gesammte literarische Umgebung zuerst vollkommen orientirt und gewissermaßen auf seine rechte Stelle hingewiesen wurde. Hierbei erscheint nun Herder wiederum als eine Schicksalsperson für unsern Dichter, indem er es war, der diese erfolgreiche Bekanntschaft zunächst vermittelte, ohne freilich später

1) An „Schönborn" (1774). „Nachgelassene Werke", Bd. XX. S. 225.

davon selbst besonders erbaut zu sein. Jener merkwürdige Mann, der, wie wir gesehen, mit entschiedenen Talenten und umfassenden Kenntnissen in Wissenschaft und Literatur große Welterfahrenheit und weltthätigen Sinn verband, wandelte nun mit und neben Goethe durch alle Irrgänge des literarischen Zweifels und der büßerischen Reue, die seine Seele bedrängten. Gleich dem Sokratischen Dämon trat er in dem Stadium der Entscheidung seines Dichterlebens an seine Seite, dem Treibenden und Getriebenen stets im rechten Augenblicke rathend und das Rechte sagend. Er zeigte ihm den Weg, als er über „Götz" im Zweifel war, er ermunterte ihn, als es Werther's Einführung in's Leben galt, er warnte ihn, als er im „Clavigo" sich selbst verkannte, er rieth ihm ab von der falschen Bahn, auf die ihn die Göttinger zu ziehen suchten, er wies ihm die Mißverbindung, zu der er sich mit den Stolbergen rüstete, so wie er ihn befreite, als in Wetzlar ungehörige Verhältnisse ihn gefangen hielten. Insofern ging Merck allerdings als ein verneinender Mephistopheles neben Goethe, zu dem dieser indeß immer wieder wie zu „etwas Gefährlichem" sich hingetrieben fand. Nicht lange nach Goethe's Rückkehr in das Haus seines Vaters, den er mit dem erworbenen juristischen Grade höchlich erfreute, war die persönliche Bekanntschaft mit Merck durch die Gebrüder Schlosser herbeigeführt worden, nachdem Herder bereits brieflich die erste Einleitung dazu gegeben hatte. Alsbald führte ihn dann der neue Mentor, welcher mit neidloser Ergebenheit ihm die Sterne zeigte, die seinem ruhmbestimmten Leben leuchten sollten, in einen Kreis trefflicher, literarisch und gesellschaftlich hochgebildeter Darmstädter Männer und Frauen, unter denen auch die Braut von Herder. Als Gelehrte begegneten ihm besonders Wenck und Petersen, die am dortigen Gymnasium lehrten. Gleich hier fand der strebsame, aber in sich verdüsterte Dichter mannichfaltige Anregungen zu frischer Thätigkeit, indem er theils bereits fertige Arbeiten mittheilen, theils weitere Entwürfe besprechen konnte. Das schöne, christlich-musterhafte „Sendschreiben eines Landgeistlichen" an seinen Amtsbruder fällt zunächst in jene Tage. Goethe hatte sich stets mit der Bibel in Gemeinschaft erhalten und blieb selbst in dieser unruhvollen Beweglichkeit ihr mit eifrigster Betrachtung zugewandt. Das Sendschreiben

war davon die Folge. Übrigens wanderte er von nun an „wie ein Bote“ hin und her zwischen den nahegelegenen Städten, immer beschäftigt und bedacht für die Ausführung der Entwürfe, die in ihm reiften, besonders für den „Götz“, der mehr und mehr auf dem Grunde der Lektüre der bezüglichen Geschichtswerke und sonstiger altdeutscher Anschauungen sich zu dramatischer Objektivität ausbildete. Als er bald darauf (1772) nach Wetzlar ging, dem Scheine nach, um sich hier am Reichskammergerichte in der juristischen Praxis zu fördern, in der That aber, um seinen Zustand zu verändern, nahm er bereits einen tüchtigen geschichtlichen Apparat für seinen Plan mit und fand nach der Weise seiner Auffassung auch in den historischen Verhältnissen jenes bekannten Instituts Elemente für seine Dichtung. Im Gefolge des Landfriedens entstanden, konnte dasselbe ihm die Zeit, welcher das Drama angehören sollte, ebenfalls näher vergegenwärtigen und auf die Figur seines darin emporstrebenden Helden ein beleuchtendes Licht zurückwerfen.

Wie er sich nun auch in diesem neuen Aufenthalte und in diesen neuen Verhältnissen, wo ihm unerwartet „ein drittes akademisches Leben entgegensprang“, und er in wohlaufgelegter Gesellschaft die Zeit des alten Ritterthums mit gleichgesinnten Genossen in romantischer Fiktion darzustellen suchte, in literarischer Wechselbeziehung mit Merck erhielt, wie er in Gießen die Beziehungen und Personen (z. B. Höpfner) besonders suchte, welche seinem forttreibenden Geiste willkommene Förderniß boten, wie er sein Wanderleben hier gewissermaßen fortsetzte, indem er das liebliche Lahnthal zwischen Gießen und Wetzlar zu Fuß mit frühlingbelebtem Sinne durchschritt und die ganze schöne Naturidylle dieser Gegenden durchlebte, wird uns in „Dichtung und Wahrheit“ auf's heiterste und anschaulichste berichtet. Aber auch hier sammelten sich wieder, wie im Elsaß, alle Eindrücke, Genüsse, Empfindungen und Erlebnisse in dem Mittelpunkte seines Lebens, in der Liebe. Lotte, die Vielberühmte, wurde die Geliebte seines Herzens und die Muse seines Werther, dessen Boden, Luft, Witterung und Himmel in diesem Wetzlarer Leben und Naturdasein zu suchen sind. Mit kunstreicher Hand hat uns der Dichter in seiner Biographie sich selbst als Werther hingestellt, uns das

stille Anknüpfen, das allmälige Wachsthum, die leidenschaftliche Spitze dieses neuen Verhältnisses angedeutet, aus dessen gefährlicher Verwickelung, da Lotte bereits einem Andern verlobt war, ihn wider seinen eigenen Willen Merck befreite. Wir übergehen die ferneren Ereignisse aus dieser Zeit und Umgebung und bemerken nur, daß es zunächst wieder eine bestimmte Beschäftigung war, wodurch ihm die erste Heilung von jener Leidenschaft kommen sollte. Merck und mehrere seiner Freunde begründeten nämlich damals eine literarische Zeitschrift, die „Frankfurter Anzeigen", und Goethe wurde hauptsächlich durch jenen zur Theilnahme hingezogen. Auch über dieses Unternehmen und sein Verhältniß zur damaligen jungdeutschen Literatur haben wir bereits früher geredet, es genügt, hier lediglich in Bezug auf Goethe darauf zurückzukommen. Er ward fleißiger Mitarbeiter und zeichnete sich in Ansicht und Ton durch unbefangenes, klares, gemäßigtes, aber doch entschiedenes Urtheil aus. Besonders bemerkenswerth dünkt uns die Beurtheilung von Wood's „Versuch über das Originalgenie des Homer" (aus dem Englischen). Man sieht, wie ihm dieser alte Rhapsode die eigentliche Originalität zu haben scheint, indem „er sich und der Mutter Natur" Alles verdankt, was auch Ziel und Maxime der damaligen jungen Dichter und vornehmlich Goethe's selbst war.

Nachdem sich nun Goethe unter Merck's Einflusse einmal bestimmt hatte, die Geliebte und den Ort ihrer Gegenwart zu verlassen, führte er den Entschluß mit resoluter Willensthat aus und eilte in Gesellschaft des Freundes an den herrlichen Rhein, der längst seine Sehnsucht gewesen. Dieser Ausflug, der ihn durch die freundlichsten Scenerien der vielfach wechselnden Lahngegend nach Koblenz führte, hat seiner Phantasie die schönsten Bilder, seinem Gemüthe die freundlichsten Eindrücke gegeben, wie wir dessen kurz vorhin schon gedacht haben. Sein Auge, geübt, „die malerischen und übermalerischen Schönheiten der Landschaft zu entdecken", schwelgte „in Betrachtung der Nähen und Fernen, der bebuschten Felsen, der sonnigen Wipfel, der feuchten Gründe, der thronenden Schlösser und der aus der Ferne lockenden, blauen Bergreihen". In Koblenz traf er in der Familie Sophie de La Roche's mit manchen Personen zusammen, die sich durch Eigen-

thümlichkeit des Charakters auszeichneten, und denen wir zum Theil (wie z. B. dem korrespondenzsüchtigen Leuchsenring im „Pater Brei") in mehreren Produktionen begegnen. Dieser kurze Aufenthalt brachte überhaupt Goethe in die vielseitigsten Berührungen mit Welt, Leben und Natur und veranlaßte allerlei Wahlverwandtschaften, die auf seine Dichtungen nicht ohne Einwirkung bleiben sollten. „Die artistischen und empfindsamen Kongresse", die hier gehalten wurden, gaben ihm Gelegenheit, „das Innere mancher kurz vergangenen Begebenheit kennen zu lernen", und versetzten ihn überhaupt in „eine unbekannte Welt". Daß Merck und neben ihm der weltmännisch-ironische, realistisch-gebildete Herr de La Roche in diesem Kreise die Rolle des Mephisto unter sich theilten, muß als um so bedeutsamer erscheinen, da Goethe längst die Faustidee bei sich herumtrug. Bald darauf finden wir ihn wieder in Frankfurt, und zwar abermals vielfach bedacht, Familienbeziehungen, heitere Gesellschaften und allerlei Persönlichkeiten auf sich wirken zu lassen und für seine Muse in Sicherheit zu bringen. In diese Zeit fällt die erste Bekanntschaft mit Lavater, dem er bis tief in die achtziger Jahre hinab freundschaftlich verbrüdert blieb, und von dem er nicht eher schied, als bis dessen übertriebener theologischer Fanatismus ihm widerwärtig und unerträglich wurde [1]). Auch Klopstock durfte er persönlich verehren; Klinger ward ihm bekannt, und neben vielen andern mehr oder weniger Ruf genießenden Personen, die in des Vaters Hause einkehrten, meistens freilich, um „das literarische Meteor", als welches der junge Autor bald nach seiner Rückkehr von Straßburg zu gelten anfing, zu bestaunen, besonders Basedow. Dieser seltsame theologische und pädagogische Abenteurer wurde Veranlassung einer wiederholten Rheinfahrt, die neue Ansichten und Erfahrungen über Dinge und Menschen zuführte und den jugendlich umgreifenden Sinn des Dichters in allerlei humoristischer Originalität übte und bewegte.

Das hauptsächlichste Resultat dieser Reise, welche im Jahre 1774 gemacht wurde, war jedoch die Bekanntschaft mit Fr. H. Jacobi, der bei Düsseldorf auf dem lieblichen Pempelfort ein

1) J. H. Düntzer, „Freundesbilder aus Goethe's Leben", S. 1—125.

ländlich-heiteres Familienleben führte. Es war bei Jung-Stilling in Elberfeld, wo Goethe mit ihm zuerst zusammentraf. Jacobi, der anfänglich, wie wir schon beiläufig berührt, ihn „für einen feurigen Wehrwolf" gehalten, erklärte ihn nun alsbald in freundschafttaumelnder Begeisterung „für ein außerordentliches Geschöpf Gottes". Goethe ekstasirte sich damals seinerseits für den neuen Freund, ohne zu merken, daß Geist und Charakter unter ihnen so verschieden waren, daß ein langes Miteinandergehen nicht wohl möglich wurde [1]). Damals aber paßte gerade Jacobi's philosophirender Enthusiasmus zu unsers Dichters Stimmung. Jener empfand gleich diesem „ein unaussprechliches geistiges Bedürfniß", das er „aus sich selbst herausgebildet und aufgeklärt haben wollte". Es war eine Verbindung „durch das innerste Gemüth", wie es Goethe selber nennt. Auch das führte näher zusammen, daß beide drangerfüllte junge Männer sich im Spinoza begegneten, den Jacobi bereits besser kannte, als Goethe, ohne ihn freilich wie dieser mit dem Ernste höherer Geistessehnsucht in die Mitte seines Denkens und Charakters aufzunehmen. Bei dieser Gelegenheit hören wir auch die bedeutsame Äeußerung Goethe's, daß jener treffliche Philosoph, dessen pantheistische Weltanschauung dem theistischen Sentimentalitätsbedürfnisse Jacobi's mehr und mehr widerstrebte, auf seine ganze Denkweise einen eben so entschiedenen als großen Einfluß gewonnen habe, worauf wir schon mehrfach hingewiesen. Vornehmlich diente „die Alles ausgleichende Ruhe" Spinoza's, sowie dessen „mathematische Methode", dem damaligen kraftgenialischen Drange des Dichters ein wünschenswerthes Gegengewicht zu bereiten.

Übrigens boten sich für Goethe's empfänglichen Sinn in dem heitern, gebildeten und wohlhäbigen Familienleben auf Pempelfort die freundlichsten und nachhaltigsten Anschauungen, wobei wiederum

---

1) Als sie sich nach manchen Mißverhältnissen spät im Leben wiedertrafen, verstand Goethe Jacobi's Philosophie nicht, sowie diesem seine Dichtung nicht behagte, und so „begrüßten sie sich zwar freundlich und herzlich, aber mit Bedauern". „Nachgelassene Werke", Bd. XX, S. 272 ff. Die Geschichte dieser Freundschaft wird uns in dem Briefwechsel zwischen Beiden auf's anschaulichste vergegenwärtigt. Vergl. Düntzer, „Freundesbilder aus Goethe's Leben", S. 121—288.

die Umgebung liebenswürdiger Frauen als besonders mitwirkend zu erwähnen ist. Wie bedeutsam dieser Aufenthalt für ihn war, erklärt er selbst, wenn er darüber schreibt: „Der tiefste Grund meiner menschlichen Anlagen und dichterischen Fähigkeiten ward durch die unendliche Herzensbewegung aufgedeckt, und alles Gute und Liebevolle, was in meinem Gemüthe lag, mochte sich aufschließen und hervorbrechen.“ Wie sehr sonst bei dieser Gelegenheit Gegenden und Städte, vorab Köln mit seinem alterthümlichen Wesen und Dome, Düsseldorf mit seiner berühmten Gemäldegallerie, seine Einbildungskraft belebten und bereicherten, mag im Besondern unerwähnt bleiben, um uns sofort noch nach einigen andern Ereignissen umzusehen, wodurch diese Zeit seines frischen Manneslebens erfüllt und für die Zukunft befruchtet werden sollte. Hierhin gehört nun zuvörderst die Bekanntschaft mit den Gebrüdern Stolberg, die ihn auf ihrer Schweizerreise in Frankfurt besuchten und ihn, der eben in der innigsten Herzensbeziehung zu Lili stand, zur Mitreise beredeten. Mit eben so lebendigen, als wenigen und raschen Zügen weiß uns Goethe in „Dichtung und Wahrheit“ (im späteren IV. Bande) das Bild jener Männer, ihr Streben und Benehmen vorzuführen, und wir ahnen gleich, wie sehr Merck Recht hatte, wenn er ihm diese Verbindung als eine mißliche vorstellte. Auch die Reise selbst tritt in gedrängter Anschaulichkeit vor uns hin, und wir haben die Meisterschaft zu bewundern, womit es dem Dichter noch in spätem Alter gelingt, Naturanschauungen, Menschen, Begebenheiten und die innersten Gemüthserlebnisse zu einem lebendigen Gesammtbilde zu vereinigen. Lili hatte er im tiefsten Herzen mitgenommen, sie verklärte ihm die Alpen und erhellte ihm die Thäler, sie dichtete in ihm und riß ihn unwiderstehlich zu sich an den heimatlichen Main zurück, als er eben auf der Spitze des Gotthard stand, um in Italiens heitere, blühende Welt hinabzusteigen. Und so sind wir denn hiermit abermals bei dem Punkte der Liebe angelangt, der auch in diesem kurzen Lebensabschnitte wiederum den Mittelpunkt bilden sollte. In dieser neuen Liebe treten alle vorhergehenden zu einer Glut zusammen. Das mächtigste Fühlen und Sehnen, die süßeste Liebesfreude und das bitterste Liebesleid bannt sich in das Zauberwesen, womit ihn Lili um=

fängt. Wir dürfen deshalb diese Liebe wohl die bedeutsamste seines Lebens nennen; sie ist Krone und Schluß seiner Jugendträume und Jugendideale [1]). Er selbst deutet dies an, wenn er bemerkt: „Sie (Lili) war in der That die Erste, die ich tief und wahrhaft liebte; auch kann ich sagen, daß sie die Letzte gewesen. Denn alle kleinen Neigungen, die mich in der Folge meines Lebens berührten, waren, mit jener ersten verglichen, nur leicht und oberflächlich.“ Auch die Mutter Goethe's soll sie (nach Bettina's Anführen) „die erste Heißgeliebte ihres Sohnes“ genannt haben. Wie gewaltig ihn diese Liebe quälte und beherrschte, sieht man am lebendigsten in den „Briefen an die Gräfin v. Stolberg“. Er wird „himmelauf- und höllenabgetrieben“, er findet sich „in der grausamst feierlichst süßesten Lage seines ganzen Lebens“, er schaut „durch die glühendsten Thränen der Liebe Mond und Welt, und wie ihn Alles seelenvoll umgiebt“. Wir hören aus dieser Korrespondenz mit einer Freundin, die er nie sah, und aus diesen Stimmen seines liebeerglühten Herzens so ganz und gar den wirklichen „Werther“, daß wir recht inne werden, wie der Wertherroman selbst aus solch einem Gemüth und solch einer Phantasie hervorgehen mochte [2]). Zugleich aber sehen wir auch, wie Goethe inmitten dieser Glut

---

1) Wenn Goethe in seinem „Leben“ bei Gelegenheit seiner ersten Liebe zu Gretchen bemerkt, die erste Liebe nenne man mit Recht die einzige, hinzusetzend, daß in der zweiten und durch die zweite schon der höchste Sinn der Liebe verloren gehe, so kontrastirt dies freilich sehr mit seiner schönen, innigen „Liebesnovelle von Sesenheim“ und fast noch mehr mit der poetisch-begeisterten Darstellung seines Lili-Verhältnisses im IV. Bande seines „Lebens“, einer Darstellung, über welche er gegen Riemer äußerte, daß sie bei Weitem noch nicht sein Gefühl und seine Stimmung erreiche. Bemerkenswerth ist es, daß Goethe diese Liebesepik fast gleichzeitig mit seiner „Faust-Dichtung“ (1831), also kurz vor seinem Tode, vollendete, nachdem er in verschiedenen Pausen seit 1821 daran geschrieben hatte.

2) Goethe's „Briefe an die Gräfin Aug. zu Stolberg“ (Leipzig 1839), zuerst abgedruckt in der „Urania“ desselben Jahres. Diese Briefe fallen hauptsächlich in das verhängnißvolle Lebensjahr des Dichters 1775 und setzen sich, freilich immer spärlicher, fort bis zu 1782. Nach 40jähriger Unterbrechung schrieb Goethe 1823 zum letzten Male. Über sein Verhältniß zu Lili sind besonders der 7. und 8. Brief zu vergleichen. Vergl. Düntzer's „Frauenbilder“, S. 262—406.

die Liebe als eine Reinigung seines Wesens betrachtete, daß „sein Innerstes“, wie wir schon oben angeführt, „immer einzig und allein der heiligen Liebe gewidmet bleibt, die nach und nach das Fremde durch den Geist der Reinheit, der sie selbst ist, ablöst und so endlich lauter werden wird, wie gesponnen Gold“. Diese Leidenschaft, „die ihn aufblasen wird zum Brand“, soll ihn zugleich antreiben, „um sich zu prüfen und brav zu sein und handeln und gut sein“. Mit Recht nennt Varnhagen (in seinen „Vermischten Schriften“, Bd. III) den Verlauf dieser Liebesgeschichte von dem ersten Sehen und Kennenlernen bis zur Verlobung, wohin die Sache dieses Mal wirklich gedieh, „ein ununterbrochenes Gedicht, das den reizendsten und bedeutendsten Stoff in den schönsten Formen und Massen mittheilt“. In der That aber wurde sie die Quelle der lieblichsten und schönsten Lieder, die uns seine lyrische Muse gegeben hat, und nicht bloß in gleichzeitigen, sondern auch in spätern Melodien vernehmen wir die Klänge ihrer tiefsinnigen Begeisterung [1]). Daß dieser Seelenbund nicht zu einem Ehebunde vollendet ward und überhaupt sich lösen mußte, wird von Goethe selbst hauptsächlich dem Einflusse seiner Schwester Kornelia zugeschrieben, die aus Mißkennung des Charakters der geliebten Lili hindernd in die Mitte trat; übrigens war er selbst nicht ganz ohne Schuld dabei, indem er aus einer Art spießbürgerlichen Unentschlossenheit, wozu sich eine ziemliche Dosis Eifersucht gesellte, die Sache ohne Noth fallen ließ [2]).

---

1) Aus jener Zeit stammen, um nur an Weniges namentlich zu erinnern, die beiden schönen Lieder: „Herz, mein Herz, was wird das geben?“ und „Angedenken du verklungner Freuden“. Das Gedicht „An Belinden“ spricht sein tiefes Ergriffensein von dieser Liebe aus.

2) Lili, die Tochter reicher Eltern in Frankfurt (eine geb. Schönemann), war eine liebenswürdige, lebendig-anmuthige Natur, die ihrer Jugendfreudigkeit den Schein der Koketterie mit großer Leichtigkeit und Geschicklichkeit zugesellte; weshalb sie der Schwester Goethe's nicht ganz gefiel und diesen selbst vielfach zur Eifersucht und mißlaunischer Stimmung veranlaßte. Goethe hat sie in diesem ihrem Wesen und Benehmen in seinem Gedichte „Lili's Park“ auf das anschaulichste geschildert, zugleich seine eigene Gefangenschaft in ihrem Zauberkreise. Sie ließ sich von einer großen Schaar Anbeter umschwärmen, die sie anzog, um sie wieder fahren zu lassen, wie sie in naiver Weise Goethe'n selbst gestand. Sie besaß vielfache Talente, namentlich musikalische. Merck

Bemerken wir nun noch, wie unter diesen Herzensstürmen noch so Manches herantrat, was Geist und Sinn des Dichters bewegte, wie er einerseits durch die religiöse Milde der Klettenberg, wie früherhin, fortwährend gemüthlich beschwichtigt wurde, während andererseits die Gesellschaft der titanisch-literarischen „Flibustiers“ zu humoristisch-kecken Wagnissen und Produktionen trieb, wie er Shakspeare bis zur Anbetung verehrte, indeß zugleich der sinnig-ernste Justus Möser mit seiner unvergleichlichen Klarheit praktischer Weltauffassung seinen Verstand in Anspruch nahm; setzen wir endlich noch hinzu, wie auf der Spitze dieses Treibens die Bekanntschaft mit den Prinzen von Weimar eintrat, deren Folge erst ein Besuch, dann der gänzliche Übergang nach Weimar (gegen Ende des Jahres 1775) werden sollte: so haben wir das Wesentliche bezeichnet, was dieses erste Stadium der Mannesjahre des Dichters bildend und geschichtlich füllte und den Boden fruchtbar bestellte, aus dem noch in der Mitte dieser Sturmjahre die schönsten und frischesten Pflanzen des dichterischen Triebes hervorsprießen mochten. Es ist uns aber die Produktivität des Dichters in dieser Zeit um so bedeutsamer, als sie die volle und eigenthümliche Genialität desselben bethätigt und zugleich die Farben des revolutionären Banners dieser Literaturepoche in lebendigstem Lichte zeigt. Die ältesten Scenen des „Faust“ werden gedichtet, der „Prometheus“ geschrieben, die „Fragmente des ewigen Juden“ verfaßt, satyrisch-humoristische Feldzüge gegen Basedow, Bahrdt, Wieland und das Philistertreiben in Literatur und Leben überhaupt ausgeführt, die Opern „Erwin“ und „Elmire“, desgleichen „Claudine von Villa Bella“ und eine große Zahl der trefflichsten Lieder gefertigt, „Stella“ und „Clavigo“ und vor Allem „Götz“ und „Werther“ geschaffen. Sowie nun diese beiden Werke an und für sich die höchsten der ganzen Epoche sind, so haben sie auch in Absicht auf ihre literarhistorische Stellung und Wirksamkeit das Recht, die Aufmerksamkeit der Kritik am nächsten

---

schreibt von ihr, „daß sie alle Lobsprüche, welche man ihr geben könne, wirklich verdiene“. Im Allgemeinen kann man sagen, daß eine Art genialer Weltsinn in inniger Verbindung mit herzlicher Gutmüthigkeit ihr Wesen bildete. Später verheirathete sie sich mit einem Straßburger Bankier, v. Türckheim, und starb 1817.

und vornehmsten anzusprechen. Zuvörderst sind sie darin von Wichtigkeit und Bedeutung, daß sie die zwei Hauptseiten jener kraftgenialischen Literaturzeit, die Selbstüberhebung des Subjekts in der Empfindung und in der social-oppositionellen Drängniß, oder die sentimentale und sociale Originalität, in treuester Wahrheit und zugleich freiester Gestaltung darbringen. Was Goethe in jenen Dichtungen ausdrückt, hatte er, wie wir gesehen, innerlich und äußerlich selbst durchlebt; sie sind daher poetische Konfessionen eben so sehr des Dichters als seiner Zeit und ergänzen sich in dieser Hinsicht wesentlich. Ihre Bedeutung aber wird dadurch sogleich erhöht, daß sie beide in ihrer raschen Folge (1773 und 1774) den Nebel, der über unserer nationalen Dichtung lagerte, plötzlich zerrissen und wie Sonnen hervortraten, welche die sumpfigen Niederungen und dürren Steppen des bisherigen Schriftthums beleuchteten und den jungen Dichter selbst als den rechten Messias klassischer Zukunft verkündigten. Daß aus der Mitte so abgelebter Formen und unfruchtbarer Elemente, als sie der damaligen Zeit überliefert worden, plötzlich wie mit einem Zauberschlage Werke emportauchen mochten, die überströmten von Lebensfülle und Natur und zugleich in dem üppigsten Organismus die Herrschaft des bildenden Genies triumphirend offenbarten, ergriff die Zeitgenossen mit ungewohnter Macht und riß sie erst zum Staunen, dann zu mannichfachen Nachahmungen hin. Den Dichter selbst aber hoben beide Produktionen sofort auf den Thron der vaterländischen Dichtung, den er funfzig Jahre hindurch behaupten sollte.

„Götz von Berlichingen" (1773) bezeichnet den eigentlichen Tagesaufgang der Goethe'schen Dichtung. Mit ihm trat er zuerst wie ein aufstrahlendes Meteor in die Wirrniß der damaligen literarischen Zustände, und man darf die Art, wie alle Augen sich diesem Produkte und seinem Urheber zuwandten, wohl als ein Zeichen der großen Erwartung ansehen, womit die Generation dem rechten Befreier der Literatur entgegengeharrt hatte, und wie sehr sie auf dem Punkte stand, mit dem alten Gesetze völlig zu brechen. Zugleich aber liegt darin auch wohl ein Zeugniß, wie glücklich das Stück an und für sich nach Inhalt und Tendenz den Sinn der Zeit traf und ihn ihr selbst zum Bewußtsein brachte. Die Epoche der Vergangenheit, welche der Dichter darin der Be-

schauung vorführt, steht in verwandtschaftlichen Beziehungen zu der damaligen Gegenwart. Gleiche Abgelebtheit einer alten Zeit und gleiches Treiben einer neuen, gleiche Empörung des Individuums gegen Autorität und Gewalt dort wie hier, endlich überhaupt gleiche Bewegung der Leidenschaften, gleiche Unruhe und Mißbehaglichkeit. Alles dieses nun wird im „Götz“ so recht aus dem Leben des Volks selbst herausgeschildert, für welches das Werk daher als ein nationales Familienbild wohl gelten kann. Die krampfhafte Reaktion des Mittelalters gegen die herantretenden Mächte einer neuen Zukunft, wie sie das Vaterland in eigenthümlicher Weise zur Zeit der Reformation erlebte, tritt uns vor Augen. In der Ausführung treten die Elemente, welche die damalige literarische Generation bewegten, ungehindert hervor. Der Trotz gegen die Anmaßung der Tradition in der Schule und Socialität, das Naturprincip, wie es Rousseau aufgestellt, die Willkür der Form gegenüber, endlich die Begeisterung, welche Shakspeare erregt hatte — dieses Alles hat in dem Werke unmittelbar oder mittelbar seinen Ausdruck gefunden. Von dieser Seite zunächst angesehen, mochte es daher von einem seiner frühesten Beurtheiler mit Recht als „ein schönes Ungeheuer“ bezeichnet werden, „bei dem die kritischen Linné's staunen und ungewiß sind, in welche Klasse sie es setzen sollen“ [1]). Wie empfindlich tief das Stück in den französischen Geschmack eingriff, beweist das Urtheil, welches Friedrich der Große in seinem Werke über die deutsche Literatur darüber aussprach, indem er es eine „imitation détestable de ces mauvaises pièces anglaises“ nannte und den Enthusiasmus widerwärtig fand, womit das Parterre die Aufführungen desselben und seiner „dégoûtantes platitudes“ damals aufnahm [2]). Sogar Lessing fühlte sich geneigt, wegen des „Götz“

---

1) Der „Deutsche Merkur“ (1773), Bd. III, S. 267 ff. (von Ch. H. Schmid in Gießen). Sehr mit Unrecht hat Goethe in seiner Lebensbeschreibung auf diese Beurtheilung einen strafenden Seitenblick geworfen und den Verfasser „einen beschränkten Geist“ zu nennen beliebt („Dichtung und Wahrheit“, Bd. III, S. 205).

2) Möser vertheidigte den „Götz“ gegen den König in seinem Schreiben „Über die deutsche Sprache und Literatur“ („Vermischte Schriften“, Bd. I, S. 184 ff.).

„mit Goethe'n trotz seinem Genie anzubinden", obwohl er Ramler's französirende Kritik desselben mißbilligte. Goethe selbst aber nennt das Stück späterhin, wo er über des großen Königs bezügliches Urtheil spricht, „die Produktion eines freien und ungezogenen Knaben" [1]).

Goethe hatte, wie wir schon gehört, bereits in Straßburg die Idee zum „Götz" mit der zu „Faust" zugleich gefaßt: wie denn beide Produktionen, so verschieden sie auch in der Ausführung sich erweisen mögen, nach Tendenz und Grundidee auf derselben Linie stehen. Die Lebensbeschreibung des „Götz", die ihn zu der Dichtung besonders mit erregte, stammt aus derselben Zeit, in welcher auch die „Sage von Faust" zum Volksbuche heranwuchs. Jene Autobiographie des alten Ritters hatte unser Dichter längst fleißig gelesen und war davon „im Innersten ergriffen worden". Bekam er doch in Wetzlar von seinen jungen Genossen, die zum geselligen Spaß einen Ritterorden gestiftet hatten, den Namen „Götz von Berlichingen", eben weil er schon seit seinem Aufenthalt in Straßburg sich mit der genannten Lebensbeschreibung beschäftigt hatte. Weiter bildeten dann die Anschauungen, die das altdeutsche Münsterwerk darbot, sammt den ansprechenden historischen Erinnerungen, welche ihm im Elsaß überall entgegenkamen, gemach die allgemeine Unterlage, auf der das Werk emporstieg. Bald darauf traten noch allerlei andere bezügliche Geschichtsstudien, sowie die unmittelbare Bekanntschaft mit dem Reichskammergerichte, das mit seinem ersten Ursprunge in jene wilde Zeit zurückreichte, als mitbestimmende Momente hinzu, wie wir solches gleicherweise schon oben angedeutet haben. Shakspeare als Vorbild in der Phantasie, ging nun der junge Dichter rasch an das Werk, das er, von der warmen Theilnahme seiner Schwester Kornelia unterstützt, in einigen Wochen vollendete. Diese erste Urgestalt aber änderte er bald darauf um, weil ihm Manches als ungehörig

---

1) In einem Briefe an Möser's Tochter, Frau v. Voigt, wo er auch unter Anderm bemerkt, „daß ein billiger und toleranter Geschmack wohl nicht die auszeichnende Eigenschaft eines Königs sein möchte", zugleich den edlen Patriarchen, Möser, darüber lobt, „daß er sein Volk auch vor der Welt und ihren Großen bekennt" („Nachgelassene Werke", Bd. XX. S. 239 ff.).

daran erschien, und in kurzer Frist hatte er das erneute Stück fertig vor sich liegen. Hier ist es nun gleich Merck, der bei dieser ersten größeren Arbeit dem Dichter die Deutung seines Genius gab, den Zögernden antrieb zum Drucke und selbst die Vermittelung in dieser Hinsicht mit seiner gewohnten Geschäftsthätigkeit übernahm, während sich Herder, dem das Manuskript gleichfalls mitgetheilt wurde, darüber hart und unfreundlich äußerte, was freilich gegen sein späteres Urtheil eigen genug absticht, worin er den „Götz“ sehr treffend „ein deutsches Stück“ nennt, „groß und unregelmäßig wie das deutsche Reich, aber voll Charaktere, voll Kraft und Bewegung“ [1]).

Was nun die Ausführung angeht, so ist vorab zu bemerken, daß hier sofort Goethe's Neigung, das Interesse der Sache vornehmlich auf die Person zu übertragen und darin zu koncentriren, sich geltend macht, indem er trotz seinem Streben, dem Gedichte möglichst „historischen Gehalt zu geben“, die selbstständige geschichtliche Idee fast ganz aus dem Auge verliert und die historischen Verhältnisse wesentlich nur für den Charakter des Helden ausbeutet. Die Gestalt „des rohen wohlmeinenden Selbsthelfers in wilder anarchischer Zeit erregte seinen tiefsten Antheil“ und diese Gestalt ist's denn, auf die er eben Kunst und Arbeit besonders verwendete. Überhaupt mag hier die bereits oben gelegentlich hingeworfene Bemerkung wiederholt werden, daß Goethe, so wie er für die Weltgeschichte keinen rechten Sinn hatte, auch kein historisches Drama in Shakspeare'scher Weise und Haltung schreiben konnte. Es war ihm nicht gegeben, die Wucht bedeutender Geschichtsereignisse zu ertragen und den Geist derselben in seinem objektiven Walten und Bilden festzuhalten oder zu bewältigen. Nur insofern als er ihn in seine eigene Subjektivität

---

1) Herder's „Werke“, Bd. VII, S. 398. Daß Merck und Goethe „dieses seltsame und auffallende Werk“, wie jener es nannte, auf eigene Kosten herausgaben, weil ein Verleger sich wohl schwer dazu würde gefunden haben, und daß Goethe noch längere Zeit nachher an den bezüglichen Schulden zu tragen hatte, mag hier nur als ein charakteristischer Beitrag zu der Geschichte der Verlagstragödie überhaupt bemerkt werden. Goethe gab das Papier, Merck die Druckkosten her. Ging es doch Schiller'n mit seinen „Räubern“ fast eben so.

übersetzen oder zu seiner Gemüthswelt umgestalten konnte, wurde er dessen Meister. Daher ist „Götz" wie „Egmont" zunächst nur ein wohlgetroffenes Idealporträt, zu welchem ihm die Geschichte Züge und Farben zugleich leihen mußte. Mit dieser Seite hängt dann die Eigenthümlichkeit zusammen, daß der Dichter auch seine eigene, den Weltereignissen gegenüber mehr oder weniger passive Haltung den Charakteren mittheilt, an denen deshalb eine nachhaltige Thatkraft meist zu vermissen ist. Die lyrische Innerlichkeit überwiegt die Energie des Willens; aus dem Boden des Gefühls erwächst der Baum der Handlung, der darum den rauhen Zug gewaltmächtiger Bewegung und die Stürme der Welt nicht erträgt. Was Götz selbst sagt: „Ich komme mir vor, wie der böse Geist, den der Kapuziner in einen Sack beschwur — ich arbeite mich ab und fruchte mir nichts" [1]), gilt in Wahrheit von der Darstellung, in der er uns hier erscheint. Er strebt und ringt, um am Ende nur in sich selbst zusammenzusinken, wie ein mürber, durch Zeit und Wetter vielbedrängter abgestorbener Stamm. Er ist abgestorben lange bevor, ehe er vor unsern Augen stirbt, und sehr bezeichnend sagt er zu seiner Frau Elisabeth: „Suchtest Du den Götz? Der ist lange hin. Sie haben mich nach und nach verstümmelt, meine Hand, meine Freiheit, Güter und guten Namen." [2]) Daß er in der friedlichen Luft des Himmels, an den freundlichen Strahlen der Frühlingssonne, in der Umgebung der Frauen und des biedern Lerse sein geschwächtes Leben beschließt, ist ein wesentlich Goethe'sches Motiv — der Held stirbt unter den Melodien des Gemüths — „das Ewig-Weibliche zieht ihn hinan", wie seinen Zwillingsbruder Faust, mit dem er, wie gesagt, in gleicher Stunde empfangen war. Dieses Weibliche, was den rohen Selbsthelfer in seinem ganzen Auftreten mehr als einmal beschleicht, drohete sogar in der Ausarbeitung ein der Tendenz des Werkes selbst gefährliches Übergewicht zu gewinnen, indem im Verlaufe der Schilderung der Adelheid nach des Dichters eigenem Geständnisse das Interesse an ihrem Schicksale und ihrer Liebenswürdigkeit in dem Maße zunahm, daß er sich selbst in sie ver-

---

1) Akt 4.
2) Akt 5.

liebte, und die Frau beinahe den ritterlichen Degen bei dem Autor ausstach; ein Verhältniß, was freilich in der zweiten Bearbeitung etwas gemildert erscheint. Auch die Ansicht, welche der Dichter von dem tragischen Schicksale späterhin (an Schiller) aussprach, nämlich, daß es „die entschiedene Natur des Menschen" sei, kommt hier bereits in Anwendung; denn nicht nur Götz, sondern auch die anderen Hauptpersonen, wie Weislingen und Adelheid, gehen mehr durch ihre eigene Haltung, als durch die objektive Macht der Dinge zu Grunde. Übrigens sehen wir in dem Helden immerhin allerdings die Farbe seiner Zeit mit lebendigen Pinselstrichen hingemalt. Was Goethe in einem späteren Festgedichte von seinem Götz sagt:

„That Recht und Unrecht in Verworrenheit",

ist uns anschaulich und bedeutsam vor den Sinn gestellt. Auch ist treu genug geschildert, wie

„Auf der schönen Erde nur Gewalt,
Verschmitzte Habsucht, kühne Wagniß galt",

und wie

„Ein deutsches Ritterherz empfand mit Pein
In diesem Wust den Trieb, gerecht zu sein" [1]).

Alles dieses ist richtig und fest, mit großer Sicherheit und Kühnheit gezeichnet und durch den Mund des Individuums ausgesprochen. —

Wir haben schon in der allgemeinen Charakteristik Goethe's darauf hingewiesen, wie ihm die Zeichnung der Männlichkeit weniger gelingt, als die der Weiblichkeit. Alle männlichen Hauptcharaktere in seinen verschiedenen Werken leiden am Mangel positiver Entschiedenheit und tiefgreifender Energie. Dagegen sind die weiblichen Figuren in ihrer Sphäre und unter dem Principe reiner Weiblichkeit zur objektivsten Vollendung gestaltet und in großer Mannichfaltigkeit gezeichnet. Alle Seiten und Stufen der Frauenwelt, die stille Innigkeit wie das Feuer der Leidenschaft, die Herzensfreudigkeit wie der Ernst tragischer Vertiefung, die Hingebung wie Entsagung, das Heiligthum der Seele wie die kokette Weltlust, Alles ist durch alle Grade der Stände und

1) „Werke", Bd. IV, S. 49ff.

Bildung von der Naivetät des Bürgerthums bis zur Würde der Fürstensitte mit unnachahmlicher Wahrheit und durchsichtiger Idealität zugleich in den eigenthümlichsten Farben und den feinsten Zügen vorgeführt. Sehen wir nach dieser gelegentlichen Bemerkung auf unsern „Götz" zurück, so tritt uns hier namentlich in der Gestalt der Adelheid ein wahrhaftes Kunstwerk jener Art entgegen, dem es vielleicht nur an einigen feineren Nüanzen fehlen möchte, wodurch das Frauenhaft-Anmuthige mit der leidenschaftlichen Buhl- und Ehrsucht, das Liebenswürdige mit dem Verbrecherischen in leiseren Übergängen verbunden werden könnte. In Elisabeth dagegen finden wir den Typus einer deutschen Ehefrau mit gleicher Wahrheit und Treue ausgeführt; wie denn diese Figur echter Weiblichkeit hier um so wirksamer erscheint, als sie durch ihren Kontrast mit dem wilden Treiben einer gesetzlosen Zeit und dem weltlich-leidenschaftlichen Sinne der Adelheid dem Gemälde ein erhöhtes Interesse giebt. Daß Goethe in der frommduldenden Marie der Geliebten von Sesenheim ein Denkmal setzen wollte, haben wir schon erwähnt, und in Weislingen dürfte wohl der liebewechselnde Sinn unseres Dichters selbst sich spiegeln, so wie in dessen reumüthiger Zerknirschung die eigene büßerische Qual, wovon er uns erzählt, die Absolution bekommen hat. Welchen Charakter immer aber Goethe zeichnen mag, stets ruhet er auf Wahrheit und den richtigsten psychologischen Motiven, wovon schon hier die Beweise vorliegen, die sich in seinen folgenden Werken mehr und mehr erweitern.

Werfen wir nun einen flüchtigen Blick auf die ganze Handlung selbst, so hat man wohl in ihrer Komposition und Weise Shakspeare als Vorbild finden wollen, und Goethe selbst deutet dieses mehrfach an. Es galt ihm, nach dem Vorgange jenes großen Briten, „die Kunstfesseln abzuschütteln und sich in einem neuen Felde zu versuchen". Das Stück wurde im ersten Drange mehr nur hastig hingeworfen, als kunstgemäß gebildet. Nicht bloß die Einheiten des Orts und der Zeit wurden verletzt, sondern selbst die unerläßliche der Handlung nicht eben genau beobachtet. Wenn wir nun in dieser kühnen Erhebung über die Doktrin der französisch-aristotelischen Einheitslehre, in der Frische der lebendigen Wahrheit, in dem raschen Schritte des Dialogs, selbst in

manchen angeflickten Rohheiten und in dem Versuche, eine wichtige geschichtliche Zeit zu dramatisiren, den Einfluß jenes Vorbilds nicht verkennen können; so hat unser Dichter doch in dem wesentlichsten Punkte eines historischen Drama, nämlich in der objektiven Haltung und Entwickelung der Handlung, dasselbe nicht erreicht. Shakspeare läßt bei aller Individualität der Charaktere die Handlung niemals im Charakter gleichsam aufgehen, wie Goethe es hier thut und fast überall zu thun pflegt, vielmehr werden die Personen von der geschichtlichen Natur der Handlung eben so sehr getragen, als sie dieselbe ihrerseits zur Entwickelung fördern. Bei Goethe spielt, wie gesagt, Alles für die Hauptperson. Die Erfindung wie die Anordnung der Scenen, die begebenheitlichen Motive, die Gruppirung des Thatsächlichen wie des untergeordneten Personals, erscheint deshalb auch hier für den Helden berechnet, der, im Mittelpunkte festgestellt, die gegenständlichen Verhältnisse nur wiederspiegelt. Andere wichtige Personen und ihre geschichtlich bedeutsamen Beziehungen, wie Sickingen und der Kaiser selbst, sind höchst oberflächlich eingeführt und dienen bloß der Götz'schen Figur zur Folie. Der „tiefste Hintergrund", auf den Goethe selbst in dem angeführten Festgedichte hinzuweisen scheint, bleibt in seiner wahren Bedeutung so gut als rein versteckt. Götz bringt uns nicht das Schicksal in dem Gange der Weltgeschichte zur Anschauung, sondern führt nur in flüchtigen Skizzen einige Bilder aus der Zeit an unsern Augen vorüber. Die Reformation und die daran sich knüpfende politische Bewegung ist kaum angedeutet. Die banale Mönchsklage des Bruders Martin über die Gelübde und die Bürde des Klosterlebens kann eher für eine Parodie jener großen Weltthat gelten, als sie dieselbe in ihrem Wesen vergegenwärtigt. Es scheint dem Dichter nur darauf anzukommen, durch den Mund jenes Mönchs seinen Helden zu verherrlichen. Denn, wie er überhaupt gern seine Lieblingsfiguren durch eine panegyrische Vorrede voraus ankündigt, wie z. B. den „Egmont" in den Anfangsscenen, wie den „Torquato Tasso" durch die zwei Frauen, den „Faust" durch den lieben Gott selbst (im Prolog), so hier unter Anderm durch den Bruder Martin, der Gott dankt, „daß er ihn hat sehen lassen diesen Mann, den die Fürsten hassen, und zu dem die Bedrängten sich wenden". Weiter ist die politische

Zerfahrenheit, der gesetzlose Wirrwarr des Reichs, wo sogar „Räuber des Kaisers Kinder schützen", weil dieser selbst es nicht vermag, dabei Pfaffenlist und Gewaltthat aller Art freilich lebendig genug gezeichnet, allein keineswegs von dem eigentlichen Grunde aus dem Erschauen dargestellt. Ein verwirrender Drang wirft Scene an Scene, überstürmt sich selbst und erregt eher Schwindel, als ein übersichtliches Bild gewährt wird. In dieser Zerfahrenheit ist das Stück so recht das Bild und poetische Symbol der damaligen Zeit, wo das deutsche Reich in den partikularistischen Konflikten sowohl der socialen als auch der politischen Interessen seinen Untergang finden sollte. Von einer eigentlich historischen Tragödie, vor deren Aufgabe Goethe überhaupt aus Furcht, sie möchte ihn zerstören, zurückwich, kann also bei „Götz" eigentlich keine Rede sein, insofern eine solche die Idee der Zeit, das wesentliche Princip derselben, gleichsam die ewige Intention der Geschichte, im Kampfe mit den hemmenden, drängenden und bedingenden Mächten in einer gegenwärtigen Handlung individualisiren soll, wobei der tragende Charakter nur Vertreter jener Idee und Intention bleiben muß, ohne sich selbst mit seiner reinen Partikularität an ihre Stelle zu setzen. In dieser Hinsicht bemerkt Hegel ganz richtig: „Man sieht diesem Jugendwerke noch die Armuth eigenen Stoffes an, so daß nun viele Züge und ganze Scenen, statt aus dem großen Inhalte selber herausgearbeitet zu sein, hier und dort aus den Interessen der Zeit, in der es verfaßt ist, zusammengerafft und äußerlich eingefügt erscheinen." [1]) Dahin gehört nun eben die Scene mit dem Bruder Martin, wenigstens in der Art, wie sie der Dichter ausgeführt; dahin gehört besonders die pädagogische Episode zwischen Marie und dem jungen Karl, die stark an Basedow'sche Zeitsympathien erinnert; dahin rechnen wir selbst das Liebesverhältniß zwischen Marie und Weislingen, welches einerseits nur wegen der Privatstimmung Goethe's in dieses gewaltige Zeitgemälde eingeschoben wird, andererseits auch wohl nur, um Gelegenheit zu geben, das Vehmgericht zu schildern [2]); endlich

---

1) Hegel, „Vorlesungen über Ästhetik", Bd. I. S. 382.

2) Könnte es uns darauf ankommen, wie weiland dem Göttinger Recensenten des „Götz" („Gött. Gel. Anz." 1773), gelehrte Bemerkungen vor-

müssen wir, der Wieland'schen Apologie (im Merkur 1774) zum Trotz, auch die kraftgenialischen Kernausdrücke dahin zählen, insoweit sie nur so hineingeworfen erscheinen, nicht aber, wie bei Shakspeare, sich natürlich und wie eine Nothwendigkeit der Sache selbst ergeben. Man sieht ihnen die moderne Abstraktion an, wie z. B. dem: „Hänsel, noch ein Glas Branntwein!" womit das Stück erbaulich eröffnet wird.

Daß nun aber dieser und mancher noch möglichen anderweiten Ausstellungen ungeachtet in diesem Drama das Talent und Genie des jungen Dichters in voller Rüstung hervortritt, wogegen die Analogie von Schiller's „Räubern" nicht aufzukommen vermag, muß Jedem auf den ersten Blick wohl klar sein. Vor Allem zu bemerken ist der deutsche Sinn und Kern, der die Produktion durchwaltet und sich selbst in Lessing's Versuchen nicht mit solcher Entschiedenheit und Gegenwart bethätigt wie hier. Gleiche Anerkennung fordert die echt dramatische Energie, mit welcher das Gemälde vor unsern Augen entfaltet wird, nicht minder die lebendige Bewegung der Handlung, die in jedem Schritte vorwärts strebt, überall dem Hauptpunkte entgegendringt und fast in jedem Worte sich vollzieht. Dabei herrscht überall Wahrheit der Empfindung und der Sache, Angemessenheit des Ausdrucks und des Dialogs, eine frische, gesunde Sprache, in der man oft Luther's Geiste begegnet. Kein Phrasenpathos täuscht mit gemachter Leidenschaft, kein Wortluxus verbirgt den Mangel an Gehalt. Die Kraft unmittelbarer Wirklichkeit und sinnlicher Gegenwart verdrängt das falsche Spiel mit abstrakter Erhabenheit und angestrichener Idealität, wie es die französische Schule liebte. In

---

zuschieben, so würden wir den dort sich befindenden Notizen, „daß Götz kein Schwager von Sickingen gewesen, daß er nicht die rechte, sondern die linke Hand von Eisen gehabt, daß er nicht im Bauernkriege gestorben, sondern noch an 30 Jahre länger gelebt", weiter hinzufügen, daß das Vehmgericht nicht in finstern engen Gewölben, sondern unter freiem Himmel gehalten wurde, auch daß von ihm eben so wenig Frauen, wie hier die Adelheid, als Geistliche gerichtet werden durften. Gegen diese und ähnliche kleinmeisterliche Instanzen führen wir Goethe's eigenes betreffendes Wort an: „Man hatte", sagt er, „weil ich die Blumen eines großen Daseins abzupflücken verstand, mich für einen sorgfältigen Kunstgärtner gehalten."

diesen Beziehungen, sowie besonders in der kühnen Ökonomie der Handlung geht der Dichter allerdings auf Shakspeare's Wegen, zum Theil an Lessing's Hand. „Götz" war eine Art Handstreich, womit die alte französische Leibeigenschaft unserer dramatischen Literatur mit einem Male gelöst und die Schule sammt der Berliner Verstandesphilisterei durch die Macht genialer Selbsthülfe bezwungen wurde. Daher auch theilweise die ungemeine Wirkung, womit das Stück die damalige Generation berührte und eine wuchernde Saat nachahmender Ritterschauspiele und Ritterromane hervorrief, in denen freilich fast nur das Unkraut, was im Goethe'schen Werke steckte, aufschoß, während die echten Samenkörner unbemerkt und unbenutzt gelassen wurden. Goethe selbst bemerkt darüber, daß, da der größte Theil des Publikums meist nur stoffartig angeregt zu werden pflege, auch die jungen Männer von damals sich vorzugsweise durch den Stoff seiner Produktionen bestimmen ließen und daher besonders im „Götz" „ein Panier sahen, unter dessen Vorschritt Alles, was in der Jugend Wildes und Ungeschlachtes lebt, sich wohl Raum machen dürfe; und gerade die besten Köpfe, in denen schon vorläufig etwas Ähnliches spukte, wurden davon hingerissen". Deshalb mochten denn auch wohl andererseits selbst gesetzte Männer dem Dichter den Vorwurf machen, daß er das Faustrecht mit zu günstigen Farben geschildert habe, und ihm sogar die Absicht unterlegen, daß er jene Zeiten wieder einzuführen gedenke. Wie dem aber auch sei, so dürfen über dem Mißlungenen in solcherlei Versuchen die durchgreifenden Folgen nicht übersehen werden, womit die Produktion der nationalen Dichtung weithin Anregung und Belebung gab.

Mit „Götz" war nun der Dichter, den man längst gesucht, auf den Schauplatz der deutschen Literatur getreten, und wer sich damals genialisch dünkte und zum poetischen Werke berufen fühlte, wandte ihm seine Sympathien zu. Er erschien eben als ein literarisches Meteor, wie er selbst berichtet. Was Wunder also, wenn er durch den „Werther", der dem „Götz" auf dem Fuße folgte (1774) und noch tiefer wie dieser in die Lebensstimmung des Volks und der Zeit von damals griff, die deutsche Lesewelt vollends in Aufruhr brachte? Von der ungemeinen Wirkung jedoch, welche dieser Roman übte und die sich selbst weit über

Deutschland hin erstreckte, sehen wir für's Erste ab, um uns sogleich mit seiner Eigenthümlichkeit und Bedeutung näher bekannt zu machen. Schon im ersten Bande haben wir die Zeitbeziehungen geschildert, aus deren Mitte dieses Buch nicht nur hervorging, sondern deren eigenster poetischer Ausdruck dasselbe ist. Goethe hat auf jenen Zeitzustand und das Verhältniß seines „Werther" zu demselben mehrfach hingedeutet, besonders aber in seinem „Leben" darüber bestimmteste Urkunde ausgestellt [1]). Es war eine Zeit der Abspannung, in welcher das Bedürfniß der Thätigkeit keine rechte gegenständliche Befriedigung finden konnte. Besonders mochte die jüngere Generation, bei der sich die Sehnsucht nach einer freieren und bedeutsameren Kraftentwickelung vornehmlich regte, entweder in maßloser Richtung über die Wirklichkeit hinausgetrieben werden oder in bitterer Selbstvertiefung die Nichtigkeit der Gegenwart zu überwinden suchen. Die objektlose Phantasie bildete in dem nach Unendlichkeit strebenden Gemüthe eine Welt der Idealität, welche in jedem Punkte mit den hohlen und blasirten Zuständen der Gegenwart in Widerspruch gerieth. Hiermit entstand denn die Prätension des Individuums, sich dem Gegebenen und seinen Ansprüchen gegenüber als absolut berechtigt zu betrachten. So bildete sich einerseits die politisch-sociale, andererseits die abstrakt-sentimentale Opposition, wie wir bereits hervorgehoben. Jene fand ihren poetischen Ausdruck hauptsächlich in „Götz", diese in „Werther". Die sentimentale Stimmung, ihrer Natur nach dem Ernste hingegeben, wurde noch insbesondere durch die Beschäftigung mit der Melancholie englischer Dichtung genährt. Young mit seinen Klagen („Nachtgedanken") hatte das Dunkel des innern Grübelns bedeutend vermehrt, und selbst Shakspeare diente, die Finsterniß zu steigern. „Hamlet und seine Monologen blieben Gespenster, die durch alle jungen Gemüther ihren Spuk trieben. — Jeder glaubte, er dürfe eben so melancholisch sein, als der Prinz von Dänemark, ob er gleich keinen Geist gesehen und keinen königlichen Vater zu rächen hatte." Über Alles zog nun noch der trübe Himmel Ossian's, und seine „caledonische Nacht", vom Mondschein beleuchtet, wurde den Sehnsüchtigen zum Tage.

---

1) „Dichtung und Wahrheit", Bd. III.

Man ward der Welt überdrüssig, die der krankhaften Genüßlichkeit und dem unbestimmten Gefühlsdrange keine Befriedigung bot, und der man deshalb vielfach durch Selbstmord zu entfliehen suchte. Der „Werther“ nun lieh dieser Stimmung ihr eigenthümliches Wort. „Diese Gesinnung“ — heißt es in „Dichtung und Wahrheit“ — „war so allgemein, daß eben deswegen „Werther“ die große Wirkung that, weil er überall anschlug und das Innere eines kranken jugendlichen Wahns öffentlich und faßlich darstellte.“ Goethe theilte diese Schwäche in dem Grade, daß er sogar seinerseits den Selbstmord versuchte, zuletzt aber statt dessen seinen beliebten Ausweg wählte, durch eine dichterische Ausführung „Alles, was er über diesen wichtigen Punkt empfunden, gedacht und gewähnt“, zur Sprache zu bringen und so „die hypochondrischen Fratzen“ hinwegzuwerfen und einen durchlebten Zustand abzuschließen.

Es fehlte ihm zu den mehrere Jahre hindurch gesammelten und in sich herumgetriebenen Elementen nichts als eine Begebenheit, eine Fabel, in welcher sie sich verkörpern mochten. In diese Krisis seiner Stimmung trat nun auf einmal die Erinnerung an Jerusalem's Tod. Goethe hat diesen jungen, wohlbegabten Mann, den Sohn des berühmten Kanzelredners Jerusalem in Braunschweig, in Wetzlar oberflächlich gekannt; „sie waren sechs Monate lang dort neben einander gegangen, ohne sich zu nähern“. Nach unseres Dichters Bericht entleibte sich der talentvolle Jüngling „wegen einer unglücklichen Neigung zur Gattin eines Freundes“, nach andern aber zugleich aus gekränkter Ehrliebe, wozu die damaligen Standesverhältnisse Anlaß gegeben hatten [1]. Goethe befand sich damals in ähnlicher Lage, indem eine anmuthige junge Frau in Frankfurt ihm mit stiller heftiger Neigung ergeben war, welche er zwar ohne Leidenschaftlichkeit erwiderte, woraus ihm jedoch unter den gegebenen Umständen und bei dem be-

---

1) Wenn Goethe angiebt, daß die plötzliche Nachricht von Jerusalem's Tode ihn damals erst getroffen, so scheint ihn, als er dieses schrieb (in „Dichtung und Wahrheit“), sein Gedächtniß getäuscht zu haben. Denn, wie auch Düntzer („Literarisches Unterhaltungsblatt“ 1847) richtig bemerkt hat, fiel jene Katastrophe schon in das Jahr 1772.

stehenden Halbverhältnisse ein unerträglicher Zustand erwuchs [1]). Bedenkt man nun weiter, wie sich um jene gegenwärtige Lage des Dichters frühere Erinnerungen sammelten, wie zugleich sein „nächstes Leben, von dessen Inhalt er noch keinen dichterischen Gebrauch gemacht", und namentlich seine Beziehungen in Wetzlar, in deren Mitte sein Verhältniß zu Lotten stand [2]), sich mit frischer Kraft herandrängten; so werden wir wohl sagen können, Goethe habe im „Werther" nur sich selbst dargedichtet. Schreibt er doch unmittelbar nach Vollendung des Werkes an Lavater, daß er „seiner (Jerusalem's) Geschichte die eigenen Empfindungen geliehen habe". Nicht mehr als vier Wochen verwendete er auf dasselbe, „ohne daß ein Schema des Ganzen oder die Behandlung eines Theils irgendwoher zu Papier wäre gebracht gewesen" [3]). Durch diese Komposition rettete er sich mehr als durch jede andere „aus einem stürmischen Elemente, auf welchem er durch eigene und fremde Schuld auf die gewaltsamste Weise hin- und wiedergetrieben worden". Sie galt ihm für „eine Generalbeichte", durch die er sich wieder froh und frei und wie zu einem neuen Leben berechtigt fühlte. Er hatte das Werklein „ziemlich unbewußt und einem Nachtwandler ähnlich" geschrieben und wollte es bald hernach vernichten, Merk aber machte auch hier der Zweifelei ein Ende, indem er mit derben Ausdrücken von einer Umarbeitung abmahnte und das Manuskript, wie es lag, gedruckt sehen wollte [4]).

Haben wir uns nun durch diese wenigen Bemerkungen die

---

1) Jene Frau war Maximiliane Brentano, Tochter Sophie de la Roche's und Mutter von Bettina und Clemens Brentano. Vgl. H. Düntzer, „Frauenbilder", S. 212. 220—24; auch dessen „Studien", S. 111—14.

2) Über das Wetzlarer Verhältniß siehe „Goethe und Werther" (enthält die Originalbriefe Goethe's an Kestner und Lotte), herausgegeben von A. Kestner (Stuttgart 1855).

3) Später hat er noch Einiges modificirt, Anderes eingeschoben, z. B. besonders die bedeutsame Episode mit dem Bauernburschen, der aus Eifersucht einen Mord begangen, was als treibendes Motiv für Werther's Entschluß benutzt wird.

4) Erst im Jahre 1780 las Goethe seinen „Werther", seit er gedruckt war, ganz. Vgl. Riemer a. a. O., Bd. II, S. 163.

historischen Bezüge des berühmten Buch's einigermaßen vergegenwärtigt und lassen wir die aufgeworfene Frage bei Seite, ob und inwieweit unser Dichter die „Nouvelle Héloise" Rousseau's dabei im Auge gehabt habe [1]); so kommt es jetzt darauf an, auch seiner ästhetischen Bedeutung Rechnung zu halten. Zunächst und ganz im Allgemeinen ist ihm nachzurühmen, was sein Verfasser selber sagt, und was wir in dem Vorhergehenden schon angedeutet, „daß in ihm die Wirklichkeit in Poesie verwandelt worden"; wie denn auch Freund Merck, der die Produktion in der „Allgemeinen deutschen Bibliothek" in flüchtigen Worten beurtheilte, hauptsächlich auf diesen Vorzug hinweist und es von dieser Seite allen angehenden Dichtern als Beispiel vorstellt [2]). Mit meisterhafter Hand hat Goethe hier in die Mitte der sentimentalischen Zeitverirrungen einen Charakter hingestellt, der alle Züge derselben zu einem lebendigen Bilde individualisirt, einen Charakter, der mit glühender Empfindung ein Ideal umfaßt und die Wirklichkeit flieht, um nach einem wesenlosen Unendlichen zu ringen, der, was er in sich unaufhörlich zerstört, unaufhörlich außer sich sucht, dem nur seine Träume das Reelle, seine Erfahrungen ewig nur Schranken sind, der endlich in seinem eigenen Dasein nur eine Schranke sieht und auch diese noch einreißt, um zu der wahren Realität hindurchzudringen, der stets „das Dort" erstrebt und doch, ist „das Dort nun hier", so unzufrieden ist wie zuvor; der mit Hamletischer Sophistik über sein Fühlen und sein Glauben, sein Wünschen und sein Wollen, über Menschen und ihr Thun grübelt und so im Genuß sich stets den Genuß verdirbt [3]). Mit genialischer Schöpfungskraft hat dann der Dichter weiter all den Stoff,

---

1) Daß Goethe sich mit J. J. Rousseau in jener Zeit vielfach beschäftigte, haben wir schon zu bemerken Gelegenheit gehabt. Auch kann die Einwirkung jenes berühmten Romans auf den „Werther" im Allgemeinen wohl nicht ganz abgeleugnet werden, ohne daß man befugt sein dürfte, diese Einwirkung bis auf das Detail zuzugestehen, wie St. Marc Girardin in seinem „Cours de littérature dramatique" (1843) es zu thun Lust hat.

2) „Allgemeine Deutsche Bibliothek" 1775, St. 1, wo Merck zugleich einige Gegenschriften, besonders Nicolai's und des Pastors Goeze, mitberücksichtigt.

3) Vgl. auch Schiller „Über naive und sentimentale Dichtung".

den ihm Umgebung, Zeit und Selbsterfahrung boten, zu seinem freien Idealgemälde umgestaltet, mit wunderbarer Geschicklichkeit das Fremde in die eigenen Erlebnisse hinüberbildend, diese in jenem zu reiner Gegenständlichkeit vergegenwärtigend. Alles ist bis in die entferntesten Bezüge voll von gleichem Leben, das Kleinste mit dem Wichtigsten durch dieselbe Einheit organischer Beseelung verbunden. Wunderbar vornehmlich erscheint die Kunst, womit die Natur in den Menschen und dieser in jene übertragen worden. Man sieht das Eine in dem Andern, und wie beide sich fordern, wenn wir das Göttliche schauen wollen, dessen „Repräsentanten“ beide sind. Wir gewahren, wie Frühling und Winter, Sonnenschein und Sturm, Gewitterschauer und milder Regenfluß, Blüten und Saaten, das Lied der Vögel und das Schwärmen der Mücken in die Seele des Menschen greifen, ihrem Wünschen und Sehnen, ihren Freuden und Leiden sich zugesellen und ihr Schicksal mit entwickeln und theilen. „Es giebt Gefühle der Menschenbrust“, sagt J. Paul (in der „Vorschule der Ästhetik“), „welche unaussprechlich bleiben, bis man die ganze körperliche Nachbarschaft der Natur, worin sie wie Düfte entstanden, als Wörter zu ihrer Beschreibung braucht.“ Wie sehr dieses vom „Werther“ gilt, auf den es Bezug hat, muß jedem sinnigen Leser in jedem Zuge der schönen Dichtung entgegenleuchten. Und auch in dieser Hinsicht wird nicht das Allgemeine gebraucht und verbraucht, sondern, so wie das Menschenleben darin zunächst auf individuellen Verhältnissen und wirklichen Elementen ruht, so tritt auch das Natürliche mit den individuellsten Lokalerscheinungen hinein, indem es doch das idealste Naturgebilde darstellt. Wenn irgendwo, so ist hier die Musik der Landschaft mit der Musik des Herzens zu einer unvergleichlichen Melodie verbunden. Über Alles hin ergießt sich ein Gefühl der Innigkeit, wie es die Menschenbrust nicht tiefer bergen kann, und um Alles windet sich eine Kunst der Darstellung, wie sie je um die Wahrheit des Wirklichen ihre erhebende Umarmung gelegt hat. Nur durch diese glückliche Vereinigung von Wirklichkeit und idealer Kunst gelang es dem Dichter, das Schwache, Verwerfliche, was in dem Stoffe lag, wie ihn Zeit und Selbsterlebniß reichte, zu bemeistern und ein echt poetisches Spiegelbild der Gegenwart für die Zukunft hinzustellen, wodurch

eben der „Werther“ wie ein ewig lichter Stern über die vergänglichen Produkte ähnlicher Art, unter denen Miller's „Siegwart“ am bekanntesten geworden, hinzieht und fortan hinziehen wird.

In jenem Tone bewegt sich nun die ganze Handlung von Anfang bis zu Ende durch alle Stufen hin, natürlich fortschreitend, überall von ihrer eigenen Idee getragen und durchdrungen. In ihrem Anfange liegt ihr Ende, und dieses ist nur der reine nothwendige Selbstabschluß des ersten. Die Katastrophe ist allmälig so vorbereitet, daß sie als ein unvermeidliches Resultat erscheint. Sie hat ihre Motivirung eben so sehr in dem Charakter der Hauptperson des Werther, als in all den leisen und starken, nahen und entfernten, natürlichen und socialen Beziehungen, unter welche der unglückliche Jüngling hingestellt erscheint. In sich selbst nur die ganze Welt sehend und auf den Gegenstand seiner Leidenschaft alle Zwecke und Beziehungen des Lebens, alle Güter des Daseins versammelnd und nur „in sich selbst seine Welt findend“, mußte er in solcher Verkennung der objektiven Rechte das Recht der eigenen Existenz verlieren. Dem Drange seiner, obwohl edlen, Natur einseitig folgend, vollzieht er das Schicksal an sich selbst, wodurch eine wahrhaft tragische Wirkung begründet wird. Die That der Selbstvernichtung erfüllt unser Gemüth mit idealem Mitleid, indem sie das Loos eines idealen menschlichen Irrens ergreifend vergegenwärtigt. Die wichtige Lehre, daß das Individuum, wie hochbegabt an sich, doch seine subjektive Berechtigung nicht zur Ausschließlichkeit erheben und das Ich nicht zum Absoluten steigern dürfe, ist ohne alle doktrinäre Tendenz in unbefangener Schöpfung zu poetischer Wahrheit verklärt. Übrigens haben wir im „Werther“ das Urbild der meisten männlichen Charaktere Goethe'scher Dichtung. Egmont und Tasso, Faust und Eduard, daneben Fernando und Clavigo, — sie Alle stellen denselben Werther-Typus dar, freilich verschieden specificirt und auf eigenthümliche Bedingungen zurückgeführt. Im „Werther“ ist es gerade die sentimentale Subjektivität rein als solche und ihr Kampf mit der Macht des Wirklichen, die das Princip der Dichtung bildet und in ihrem Überwalten alle andern Motive sich einverleibt. Treffend bemerkt darüber Schiller: „Es ist

interessant, zu sehen, mit welchem glücklichen Instinkt Alles, was dem sentimentalischen Charakter Nahrung giebt, im „Werther" zusammengedrängt ist. Schwärmerische unglückliche Liebe, Empfindsamkeit für die Natur, Religionsgefühle, philosophischer Kontemplationsgeist, endlich, um nichts zu vergessen, die düstere, gestaltlose, schwärmerische Ossian'sche Welt. Rechnet man dazu, wie wenig empfehlend, ja wie feindlich die Wirklichkeit dagegen gestellt ist und wie von außen her Alles sich vereinigt, den Gequälten in seine Idealwelt zurückzudrängen, so sieht man keine Möglichkeit, wie ein solcher Charakter aus einem solchen Kreise sich hätte retten können" [1]).

Merken wir nun darauf, wie jenes charakteristische Princip im Besondern ausgeführt wird, so tritt uns eine Konsequenz entgegen, die eben so sehr durch ihre psychologische als empirische Wahrheit befriedigt. Gleich am Eingange erscheint uns Werther in der vollen Überschwänglichkeit eines phantasirenden Gemüths, dem man alsbald anmerkt, daß der innere Lebenskern krankhaft ergriffen, daß seine „Jugendblüte von vorn herein vom tödtlichen Wurm gestochen" und an ihm nichts mehr zu vermitteln ist. Das Gefühl des Unmuths und des verlornen Friedens wühlt in ihm; er will sich des Gegenwärtigen freuen „und das Bischen Übel, das ihm das Schicksal vorlegt, nicht immer wiederkäuen, wie er's bisher gethan", allein es fehlt ihm dazu die wahre Kraft in der Anerkennung der Wirklichkeit, und die Gegenwart bleibt ihm gleichgültig. Dagegen erscheint „die Einsamkeit seinem Herzen als köstlicher Balsam", er wirft sich von den Menschen ab in die Arme der Natur, in deren Genuß er sich ganz verlieren möchte. Die Gegend spricht seiner Stimmung vortrefflich zu, „sie ist für solche Seelen geschaffen, wie die seine". Dazu nun das neue, allseitige Leben und Treiben des Frühlings, in dessen frische Mitte der Jüngling mit der Fülle seiner sehnenden Brust gestellt erscheint, wo ihm Alles zuspricht, die ganze Schöpfung in seinen Busen sich drängen will, wo „er die unzähligen unergründlichen Gestalten der Würmchen, der Mücken näher an seinem Herzen fühlt, sowie die Gegenwart des Allmächtigen, das Wehen des Alliebenden,

1) „Über naive und sentimentale Dichtung."

der uns in ewiger Wonne schwebend trägt und erhält". Sein unstetes Herz, das er bezeichnend genug „hält wie ein krankes Kind", dem „jeder Wille gestattet wird", bedarf „Wiegengesang", und diesen findet es damals noch bei Homer und den Kindern. Und so machen wir sofort Bekanntschaft mit einem Charakter, der uns ahnen läßt, wie leicht er sich dem nächsten Herzenseindrucke hingeben wird, wie wenig er Umstände, Sitten und Regel zu achten, wie sehr er dagegen alles Bestehende seinem verzogenen Herzen zu opfern geneigt ist, dem es an Muth und allem ernsten Wollen fehlt, sich dem Nothwendigen zu fügen, dem Wirklichen sein Recht zu geben und mit positiver Thätigkeit sich des Augenblicks zu bemächtigen und seinen Forderungen zu genügen. Wir hören ihn von „Lumpenbeschäftigungen" reden und seine Verachtung gegen die Forderungen, welche Welt, Amt, Stand und Gesellschaft stellen dürfen, auf's entschiedenste aussprechen.

Mitten nun in diese subjektive Vereinsamung und Gemüthsabstraktion fällt der Strahl der Liebe, der um so tiefer dringt, als er unerwartet trifft und dem Bedürfnisse der sehnenden Überschwänglichkeit eine willkommene Nahrung bietet. Allein es ist eine verbotene Liebe, die ihn ergreift; Lotte, „die allen seinen Sinn gefangen nimmt", ist die verlobte Braut eines Andern. Auf dem Grunde dieser gleich anfangs unglückseligen Neigung sowie der phantastisch-gesteigerten Vorstellung von der Liebenswürdigkeit der Geliebten, die „vollkommen" sein muß, weil der Schwärmer es so wollte, erwächst nun das Schicksal des sentimentalen Jünglings in stillem Schritte, aber um so sicherer zu der Höhe, welche den Untergang desselben nothwendig mit sich führt. Es würde kaum möglich sein, selbst wenn es uns der Raum gestattete, die ungemeine Kunst hinlänglich zu bezeichnen, mit der von diesem Punkte an die Katastrophe vorgebildet wird, wobei vor Anderm die feine psychologische Wahrheit in der Entwickelung der Leidenschaft zu bewundern ist. Wir leben mit dem unglückseligen Träumer seinen Herzenstraum, theilen seine Sympathien, empfinden seine Wonne und seine Sehnsucht, wir begleiten ihn an der Seite der Theueren in die idyllischen Scenen der Häuslichkeit, auf die Fluren, zum Tanze, wandeln mit ihm und ihr an allen den freundlich-traulichen Orten, die seine Seele

schmeichelnd verderben, wir lesen mit ihm die Stellen eines lieben Buchs, wo sein und Lottens Herz zusammentreffen, wir fühlen, wie Gewitter und Blumen, Blick, Bewegung, Thun und Schweigen der Einzigen die Leidenschaft heimlich nähren und in der Ernährung an das Schicksal verrathen. Und nun, da das Maß der Liebe voll ist, bricht die Anschauung, daß die Ersehnte im Besitze eines Andern ist, mit aller Macht in die süße Gegenwart und treibt mit finsterer dämonischer Gewalt den Unglücklichen von Stufe zu Stufe herab bis in den Abgrund, der ihn verschlingt. Die Natur leidet jetzt mit ihm, wie sie sich vorher mit ihm gefreut. Der Sommer neigt sich wie sein Glück, die freundliche Sonne hüllt sich in den Nebel des Herbstes, der Frühling macht dem Winter Platz, und da er wiederkehrt, findet er den Freund nicht mehr, der ihn früher begeistert an's Herz gedrückt, und an dem nun all das Schöne unempfunden vorüberzieht, was der Sommer bieten kann. Ja, das Gegentheil tritt ein, „das warme Gefühl des Herzens an der lebendigen Natur“ wird ihm jetzt zu einem „unerträglichen Peiniger, zu einem quälenden Geiste, der ihn auf allen Wegen verfolgt“. Man sieht, es dringt das Bewußtsein der Schuld einer unerlaubten Liebe mit der Hoffnungslosigkeit zugleich in sein Leben ein. Ihn kann fortan nichts mehr halten, er hat alle Stützen seines Selbst zerbrochen; er fehlt sich, und, da er sich selbst Alles sein wollte, fehlt ihm nun auch Alles. Selbst die Entfernung von der Geliebten hat seine Trostlosigkeit nur noch mehr gesteigert; er kehrt zurück und umschwärmt das Licht, das ihn verbrennen soll. Rings umher ist die Welt ihm verdunkelt wie seine Brust. Nur Ossian's „Nacht- und Grabeslied“ durchtönt seine Seelenfinsterniß, und längst hat der heitere Homer jenem trüben Barden des Nordens weichen müssen. Schon steht der Unglückliche am äußersten Abhange und sein Sturz droht mit jedem Schritte. So findet ihn der wiederkehrende Winter, dessen dunkle Decembertage seinen Trübsinn auf die Spitze treiben. Er beschließt zu sterben, und Ossian's finsterer Geist vollendet den Entschluß. Die Natur allein scheint um ihn zu trauern, wie sie mit ihm in liebevoller Theilnahme gelebt. Er war ja „ihr Sohn, ihr Freund, ihr Geliebter“.

Wie sehr zu der bezeichneten Gestaltung und Fortführung

der Handlung bis zu ihrer Katastrophe der Charakter der Lotte gerade so, wie er in vollendeter Eigenthümlichkeit dasteht, gehört, wird dem leicht klar werden, der Wesen und Spiel der Liebe und Leidenschaft kennt. Abgesehen von der hohen Meisterschaft, womit diese weibliche Persönlichkeit in ihrer Individualität gefaßt und folgerichtig gezeichnet wird, wie sehr es dem Dichter gelungen, das, was er von ihr gleich anfangs sagt, „so viel Einfalt bei so viel Verstand, so viel Güte bei so viel Festigkeit, und die Ruhe der Seele bei dem wahren Leben und der Thätigkeit" durch das schönste Bild zu reinster Anschauung vorzuführen, abgesehen hiervon, ist es gerade diese Mischung von Verstand und Gefühl, von Hingebung und Zurückhaltung, von Liebe und Pflichtachtung, wodurch der fortstürmende, keine Schranken anerkennende Jüngling nur um so mehr gereizt, verwickelt und endlich zur höchsten Stufe der Selbstverblendung emporgesteigert wird. Eine leidenschaftliche Erwiederung, die viele Leser von der Lotte erwarten wollen, würde den Stufengang der Leidenschaft, wie wir ihn in Werther bewundern, nicht gestattet und das tragische Ende in seiner bedeutsamen Erscheinung nicht herbeigeführt haben. Auch darin, daß Lotte immer thätig ist, indeß Werther unthätig träumt, erweist sich die Kunst des Dichters. Lotte wiederholt sich in der Prinzessin Leonore, die, auf gleichem Grunde ruhend, in ähnlichem Verhältnisse zu Tasso erscheint und diesen zweiten Werther zu ähnlicher Gefühlsverirrung treibt; der Unterschied ist wie der der Stände, in welchen beide Gestalten sich bewegen, und wie der des Bodens, auf dem sie stehen und aus dessen Luftumgebung sie den Athem ihres Lebens ziehen.

Wollen wir im Vorübergehen noch einen Blick auf die Darstellung werfen, so darf man zunächst die glückliche Wahl der Briefform rühmen, indem durch sie es möglich wurde, den oben charakterisirten Gang des subjektiven Seelenlebens und der ganzen Handlung nach seinem dramatischen Fortschritte auszusprechen. Wir haben den Mann in seinem eigenen Worte und hiermit in seiner eigenen Herzensthat. Es wird zu einem Bekenntnisse, was an sich ein Leben ist. Weiter hat man die Kunst der Sprache zu beachten, die bis dahin noch nicht so einfach deutsch und doch so frisch und voll Geheimniß und Schicksal der Menschenbrust ver-

kündet hatte. Mit wundersamer Treue und Fügsamkeit begleitet sie den Seelengang, mag er sich in sich selbst vertiefen oder in der Natur sein Bild und Zeichen suchen. Mit den reinsten und klarsten Tönen giebt sie die Stimme des Herzens, wie sie das Lied des Frühlings singt und die Schauer des Winters malt. Und so steht denn Werther, wie wenig uns seine Schwäche an sich erfreuen mag, doch in der Verklärung der Kunst als ein unsterbliches Denkmal da von der Macht, womit das Genie die Wirklichkeit beherrscht und die Wahrheit der Natur zum Zeugniß macht von der Freiheit des Geistes, die sich in ihr den eigenen Altar erbaut.

Wenn wir bei „Werther" wie bei „Götz" uns etwas länger verweilt, als es dem Umfange unserer Schrift angemessen erscheinen möchte, so geschah es, einmal, weil beide Werke in der deutschen Literatur als die Eingangssäulen zu ihrem neuen klassischen Tempel stehen, dann, weil sie die Grundpfeiler sind, auf denen sich unseres Dichters eigenes Werkgebäude erhebt. Götz und Werther schreiten, wie wir kurz zuvor schon angemerkt, in verschiedenem Kostume durch fast alle größeren Dichtungen Goethe's hin. Fernando (in der „Stella") Clavigo, Tasso und Eduard (in den „Wahlverwandtschaften") sind die kenntlichsten Doppelgänger Werther's, wie die Handlungen, in denen sie sich darstellen, ihrer Grundfärbung nach der Wertherfabel am nächsten stehen. Egmont könnte nach Stellung und Umgebung an Götz erinnern, während hinwieder Wilhelm Meister und Hermann in Absicht auf die Passivität des männlichen Charakters dem weiblichen gegenüber dem Werther näher treten, Faust aber beide Urgestalten in sich zusammennimmt und mit dem kecken Schritte in die Welt hinaus die Einkehr in die Tiefe des Gemüths zu einem Lebensbilde vereint.

Daß ein Werk, wie der „Werther", welches gleich einem Blitze die Dunkelheit der Zeit bestrahlte, auch mit blitzeähnlicher Gewalt die Gemüther ergreifen mochte, ist leicht erklärlich. Doch war es mehr der Stoff, als die Kunst der Behandlung, der, wie der Dichter selbst klagt, jene Wirkung that. Man suchte und forschte nach den Beziehungen, man wollte jeden Zug in der Wirklichkeit aufgewiesen sehen, kurz, Werther'n sammt Allem, was

ihn betraf, realisiren, und der Dichter hielt sich für das Unglück, welches er angerichtet, dadurch hinlänglich bestraft, daß man ihn auf Weg und Steg mit Fragen quälte nach Personen, Ort und Jeglichem, was das gute Buch enthielt. Auch von Seiten der Sentimentalen, die nunmehr in Goethe ihren Patron und Führer finden wollten, mußte er „manchen schriftlichen Andrang erdulden". Dazu kam denn noch die Wuth der Nachahmung, die sich in That und Schrift Luft zu machen suchte. Freilich meint Goethe selbst, „daß Die, welche den Helden nachahmten, Narren, und Die, so den Dichter nachahmten, Schwachköpfe gewesen". Schon im ersten Theile haben wir hierauf hingewiesen und den Gipfelpunkt Werther'scher Poeterei in Miller's „Siegwart" angedeutet.

Neben den Bewunderern und Nachahmern fehlte es indeß auch nicht an Solchen, denen das kecke Buch als wahrer Hochverrath eben so sehr an der Poesie als an Moral und Religion erschien. Konnte sich doch selbst der treffliche Lessing mit dem „kleingroßen" Originalitätscharakter, sowie mit Inhalt und Ton nicht befreunden. Auch er fürchtete Unheil und meinte, daß „das warme Produkt" zur Verhütung des Übels „noch eine kleine kalte Schlußrede haben müßte — ein Kapitelchen zum Schlusse — je cynischer, desto besser". Am wüthendsten geberdeten sich die altlutherischen Orthodoxen, welche, wie ihre würdigen Epigonen noch heute thun, „unter heiß glühendem Eifer gern ganze Reiche in Brand stecken möchten" (Shakspeare im „Timon") und den Thron mit ihrer Pfaffenherrschsucht in Verbindung brachten, beide als durch das Buch höchst gefährdet darstellend. An die Spitze dieses theologisch-moralistischen Kreuzzuges stellte sich, wie weiland Peter von Amiens an die des orientalischen, Pastor Goeze in Hamburg, der bekannte Heerführer der gesammten orthodoxen Zionsarmee von damals, die sich aus allerlei konsistorialischem, juristischem und magistratischem Philisterthume bildete, und zu der sich als Nachzügler noch die didaktischen Literaturfreunde vom alten Datum sammelten, denen die Poesie eine Schule der Moral und ein Spiegel gemeiner Wahrheiten sein sollte, während der Dichter des „Werther" in ihr nur die Wirklichkeit und ihre Idee zur reinen Darstellung bringen wollte. Letztere aber „billigt und tadelt nicht, sondern sie entwickelt die Gesinnungen und Handlungen

in ihrer Folge und dadurch erleuchtet und belehrt sie". Goeze erhob nun als Panier eine eigene Schrift, betitelt: „Kurze, aber nothwendige Erinnerungen über die Leiden des jungen Werther" u. s. w. (1775), worauf Merck sofort mit einigen Worten in der „Allgemeinen deutschen Bibliothek" erwiederte, und den „sanftmüthigen" Pastor, der in Goethe einen Bundesgenossen von Semler und Bahrdt, und in dessen „Werther" die Umwandlung des Christenthums in „ein Sodom und Gomorra" erblickte, wie sich's ziemte, bewillkommte [1]).

Von einer andern Seite her fiel der rationalistische Berlinismus unter Nicolai's Fahne dem Wertherdichter in die Flanke. Dieser letztere, sonst um unsere Literatur vielfach verdiente Schriftsteller, der, wie wir früher gesehen, mit Lessing rüstig und muthig an der Wiedergeburt derselben sich betheiligte, hatte schon damals angefangen, Alles niederzuhalten, was zu seiner Sinnesart nicht paßte. So konnte er denn die Genialität nicht wohl ertragen, womit der junge Dichter und das ganze Chor des jungen Deutschlands, daß ihm folgte, die verständige literarische Mittelmäßigkeit in das Dunkel warf, was ihr eigentlich gebührte. Innerlich entrüstet über die originale Keckheit, die sich in Erfindung, Ausführung und Sprache vordrängte, schrieb er mit scheinbarer Freundlichkeit eine Art Gegenstück, was er als „Freuden des jungen Werther's" (1775) erscheinen ließ. „In diesem Machwerk", wie es Goethe selber nennt, welches „aus der rohen Hausleinwand" des gemeinen Menschenverstandes derb genug zugeschnitten war,

1) Wenn die Staatspolizei damals es nicht wagte, wie später im 19. Jahrhunderte in einem ähnlichen Falle, das Interdikt über das Buch und den Dichter sammt dem ganzen jungen Deutschland auszusprechen, so mochte man auch dies wohl dem „französischen" Friedrich verdanken, der uns und unsere Geistesfreiheit auf so gut deutsch zu schützen verstand. Doch glaubte man in Leipzig ein Übriges thun zu müssen: Werther wurde dort verpönt. — Eigenthümlich kontrastirt mit diesem vaterländischen Zelotismus das Geständniß eines jungen Franzosen, welcher aus weitester Ferne her dem Dichter einen Brief zusandte (der ihm in Italien zukam), worin er gesteht, daß der „Werther" sein Herz zur Tugend und Rechtschaffenheit zurückgeführt habe. („Soyez satisfait, d'avoir pu ramener le cœur d'un jeune homme à l'honnêteté et à la vertu.") Er schließt mit den Worten: „Je crois, que vous aimez la vertu." „Italienische Reise."

suchte Nicolai ein poetisches Gegengift auszutheilen, worauf dann Goethe in einem nicht wohl mittheilbaren Spottgedichte „Nicolai auf Werther's Grabe" genial genug erwiderte [1]). Überhaupt aber entstand ein wahres Gedränge von Nachahmungen, prosaischen und poetischen, von Angriffen und Vertheidigungen, parodischer und ernsthafter Art, endlich auch von Übersetzungen in fast alle europäischen Sprachen, wie sich denn nicht leicht an ein anderes Buch so viele Mißverständnisse im Guten und Bösen, so viele Theilnahme der Starken und Schwachen geknüpft haben; und auch in dieser Hinsicht mag unsere umständlichere Analyse ihre Entschuldigung finden. —

Auf gleichem Boden, unter gleichen Verhältnissen und zur selben Zeit entstand der „Clavigo" (1774), ein sogenanntes bürgerliches Trauerspiel, in welchem sich die Wertherelemente, obgleich abgeschwächt, im Wesentlichen unverkennbar bekunden. Goethe hat uns im 3. Theile seines „Lebens" die anziehende Geschichte der Entstehung dieser Produktion anschaulichst vorerzählt. Eine freundlich-anmuthige Gesellschaftspartnerin war die Muse, die ihn dazu begeisterte und auf deren Altar er dann das in raschester Eile gefertigte Werk niederlegte. Kaum acht Tage kostete dem Dichter die Ausführung desselben, nachdem er es während einer heitern Abendstunde in augenblicklicher Erweckung erfunden. Daß demselben eine wahre Anekdote zu Grunde liegt, welche Goethe aus einem Memoire des auch in der Revolutionsliteratur bekannten Beaumarchais entnahm, daß er dieses Memoire theilweise wörtlich benutzte, der Erzählung im Ganzen treu

---

1) Von Goethe's anderweiten Erwiderungen mögen diese sehr bezeichnenden Verse hier angeführt werden:

> „Was schiert mich der Berliner Bann,
> Geschmäcklerpfaffenwesen!
> Und wer mich nicht verstehen kann,
> Der lerne besser lesen."

Dieses Letztere wäre noch immer Vielen anzurathen, die ihren unverständigen Bann über den unverstandenen Dichter auszusprechen sich berufen glauben. Vgl. Zöppritz, „Aus Jacobi's Nachlaß", Bd. II, S. 272—284 (Leipzig 1869), wo auch Goethe's Dialog in Prosa zwischen Werther und Lotte, als Parodie von Nicolai's Machwerk abgedruckt ist. Goethe hatte ihn bekanntlich selber für verloren gehalten.

blieb und nur insofern änderte, als er ihr einen unglücklichen Ausgang gab, darf als bekannt vorausgesetzt werden [1]). Soll sich nun über diese Dichtung das Urtheil angemessen bestimmen, so muß vor Allem der Standpunkt festgestellt werden, von welchem aus es als poetische Produktion angesehen werden kann — denn poetisch dürfen wir das leicht hingeworfene, in vielen Beziehungen mangelhafte Stück immerhin nennen. Jener Standpunkt aber ist nach unserer Ansicht in der Beurtheilung meistens verfehlt worden. Goethe selbst verwunderte sich noch spät (1816) in einem Briefe an Zelter, daß man auf recht deutsche Art zu dem Stücke „den Eingang überall, nur nicht durch die Thüre" suche. Die rechte Thür ist aber gewiß nicht die der Tragödie, obwohl er selbst auf diese hindeutet [2]). Will man es als solche würdigen, so kann es freilich vor dem Richterstuhle der Kritik nicht bestehen, denn es fehlt ihm dafür geradezu an allem Nothwendigen, an Bedeutsamkeit der Handlung, an tragischer Persönlichkeit, an rein tragischem Effekt. Clavigo, den Goethe selbst „einen unbestimmten, halb großen, halb kleinen Menschen" nennt, „einen Pendant zum Weislingen, oder vielmehr Weislingen selbst in der ganzen Rundheit einer Hauptperson" [3]), nach Merck „ein wiedergekäuter Weislingen", ist durch und durch ein solcher Schwächling, daß er, ein tragisches Interesse zu vertreten, nicht berufen sein kann; wie er denn naiv genug von sich selber sagt, daß er „ein Elender" sei, „der nicht verdient, das Tageslicht zu sehen". Die Handlung selbst aber ruht in ihrem Fortschritte zu sehr auf gewöhnlichen, wenn auch an und für sich nicht immer unpoetischen, Motiven und intriguanten Anregungen, als daß sie den ideal=erhabenen Gang menschlichen Schicksals vergegenwärtigen könnte; der tragische Effekt endlich, der an eine ganz zufällig herbeigeführte Katastrophe

---

1) S. Risch, „Über das Verhältniß des Goethe'schen Clavigo zu seiner Quelle" (Stralsund 1861). — Beaumarchais hat außer seinen berühmten Figarostücken auch sentimentale Schauspiele geschrieben; z. B. „Eugenie", „Die beiden Freunde" und „Die schuldige Mutter", denen es aber, von Anderm abgesehen, an aller psychologischen Wahrheit fehlt.

2) Durch das Verhältniß des Carlos zu Clavigo wollte er auf eine eigene Weise „eine Tragödie motiviren" („Leben", Bd. III, S. 350).

3) „Werke", Bd. LX, S. 222.

geknüpft wird, die der Held möglichst zu vermeiden sucht, ist so fern von erhabner Rührung, daß er vielmehr durch die sentimentalische Reue und vollends durch den „Bräutigamskuß“, den der Armselige seiner über seinen Verrath gestorbenen Geliebten giebt, auf die Stufe des Widerwärtigen herabsinkt [1]). Nehmen wir es dagegen als ein Charakterstück, so behauptet es sein dramatisches Recht in vollem Maße. Nicht nur die einzelnen Personen, sondern auch ihre Stellung zu einander sind mit großer Geschicklichkeit gezeichnet und ausgeführt. Die Verbindung des Talents mit der Charakterschwäche im Clavigo, das Zusammentreffen von Verstand und Charakterstärke im Carlos, das Gemüth und die weibliche Hingebung in der Marie, die Gegenüberstellung der beiden Ersten und die Beziehungsweise derselben auf die Letztere — Alles ist mit eben so viel Konsequenz als wohlberechnetem Effekte dargestellt. Daß überdies im „Clavigo“ die moderne Ansicht, daß Jeder in seiner eigenen Natur sein Schicksal trägt, glücklich veranschaulicht erscheint, bedarf kaum der Andeutung. Dabei ist es kein geringer dramatischer Vorzug des Stücks, daß es in Lessing'scher Art bühnengemäß ist und sich für die Darstellung als ein dankbarer Gegenstand bietet. Die Entwickelung der Handlung geht anschaulich und im Ganzen rasch genug vonstatten, der Dialog ist belebt, die Sprache frisch, bezeichnend, drastisch und klassisch gehalten. Daß Merck, der das Stück als einen schlechten „Quark“ verwarf, gerade die gehaltvollste Partie desselben trägt, indem er zu Carlos' Bilde vornehmlich gesessen hat; daß Goethe in der „schlechten Figur“ der Hauptperson sich selbst wegen seines Verhältnisses zu Friederiken Buße thun lassen wollte, daß endlich Marie an jene Geliebte erinnern soll, sind Nebensachen, denen eine dramatische Bedeutung nicht eignet. Der ganze fünfte Akt ist übrigens eine Art hors d'œuvre, indem er über die eigentliche Katastrophe, welche in dem

1) Wenn Ad. Stahr dem Stücke das tragische Moment vindiciren will, indem er auf den Konflikt hinweist, der im Clavigo zwischen der Bedeutsamkeit des Talents und der Schwäche des Charakters stattfindet und an dem die begabte Person untergeht; so wäre dagegen weniger einzuwenden, wenn die Schwäche hier nicht in Niederträchtigkeit überschlüge, wodurch jede tragische Wirkung vernichtet wird.

Tode der Marie liegt, zu weit hinausgeht. Daß er überdies mit einem fast Kotzebue'schen Thräneneffekte endet, kann seine ästhetische Bedeutung nicht erhöhen.

Als nah verwandtes Familienglied schließt sich an die beiden vorhergehenden Werke die „Stella" an, die, anfangs ein Schauspiel, später zu einem Trauerspiele umgedichtet worden. Es gehört in seiner ersten Auffassung und Abfassung nach Goethe's eigener Angabe in diese Zeit [1]), deren äußerste Grenze es berührt, womit es denn auch den Übergang aus dem Frankfurter Dichterleben in das Weimarer Hofleben bezeichnet. Dieses Stück spielt den Ton der sentimentalisch-egoistischen Moral fast noch lauter als der „Clavigo", dem es jedoch in Absicht auf dramatische Kunst weit nachsteht, trotz dem Urtheile Wieland's, der (an Jacobi) sich durch den „Clavigo" bedeutend herabgestimmt fand, während bei der „Stella" (an Merck) „sein Herz triumphirt" über diesen neuen Sieg der Goethe'schen Muse, wodurch er sich „der Welt wieder herrlich offenbart" haben soll. Sehen wir ab von dem Anziehenden mehrerer Situationen, von der Natur und Wahrheit, womit Gefühle und Leidenschaft dargestellt erscheinen, von der Gewandtheit und Lebensfrische des Dialogs und Ähnlichem, worin unser Dichter sich stets gleich meisterhaft bewährt; so ruht das Ganze abermals auf einem Hauptcharakter, der dem Clavigo an Schwäche nicht viel nachgiebt. Fernando ist eben eines von jenen Genies, die sich gehen und lieben lassen, so lange es gute, sentimentale Mädchenseelen giebt, welche, auf alles Überspannte erpicht, sich an solche genialische Moralisten und Genüßlinge verpfänden. Anfangs, „als Schauspiel für Liebende" eine poetische Verherrlichung der Bigamie, wird es später, als Trauerspiel, eine zweite Wertheriade, — der Held, dort eine Art Graf von Gleichen, wird hier ein anderer Jerusalem. Daß Goethe auch im Fernando sich selbst zum Theil im Sinne hatte und überhaupt seine Liebesverhältnisse, wie z. B. das mit den beiden Tanzmeistertöchtern in Straßburg, haben wir schon früher ange-

1) Schon im Oktober 1775 begann die Unterhandlung über den Verlag der „Stella" mit Mylius in Berlin, der ihm dafür 20 Thaler sendete. „Briefe an Merck", Bd. II, S. 53. Auch hatte Nicolai es schon im December 1775 gelesen. Ebend., Bd. I, S. 79.

deutet. Was er an Auguste v. Stolberg um diese Zeit schreibt (1776), daß nämlich, was rechte Weiber sind, keine Männer lieben sollten, weil sie's nicht werth sind, drückt sein böses Gewissen aus, das eigentliche Bewußtsein der Clavigo's und Fernando's. Unmöglich kann ein Charakter, der nichts kann, als sich zwischen zwei überspannten Frauenseelen herüber- und hinüberschaukeln, und endlich, da er sich aus dem Mißverhältnisse nicht anders als durch einen Schuß zu retten vermag, sein selbstgemachtes Schicksal mit seiner Schwäche siegelt, ein Träger desjenigen Schicksals sein, welches, wie Schiller in dem Gedichte „Shakspeare's Schatten" sagt, „den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt". Stella erscheint neben diesem Fernando stark; sie ist eine Art weiblicher Werther, die eines besseren Gegenstandes für ihre Aufopferung würdig gewesen wäre. Überhaupt aber herrscht durch das Ganze die moralische Schwäche als tragisches Motiv zu überwiegend vor, als daß auch von dieser Seite her eine rein tragische Wirkung möglich wäre. Auf sonstige dramatische Mängel, z. B. auf die unnütze Einschiebung der Lucie, auf die zufällige Herbeiführung mancher Scenen u. s. w. mag um so weniger eingegangen werden, als wir hier nur die wichtigern Produktionen des Dichters einer genauern Analyse unterwerfen können. — Der innern Verwandtschaft wegen mögen hier sofort noch „Die Geschwister" genannt werden (1776). In diesem Stücke geht die sentimentale Richtung in die häusliche Idylle über — der Werther wird (im Wilhelm) zum Philister, die Lotte (in der Mariane) zur Haushälterin. Das sonderbare Verstecken, welches hier mit der Geschwisterlichkeit gespielt wird, kann auf Poesie wenig Anspruch machen; es weist mehr auf Goethe's eigenthümliche Lust an dergleichen Spielereien, als auf idealfreie Auffassung eines wahren Lebensverhältnisses hin.

Wie in dem Stücke „Triumph der Empfindsamkeit" (1777) die ganze Wertherperiode ihren satyrischen Abschluß finden sollte, wird späterhin näher angedeutet werden.

Schon haben wir erwähnt, wie in diese Jahre jugendlich-männlicher Produktivität und titanischer Drängniß die kecke Humoristik fällt, womit der Dichter in Aristophanischem Muthwillen die armseligen und traurigen Gestalten der Zeit verfolgt. Voll von

dem Gefühle des nationalen Aufschwungs, getragen von dem Geiste volksthümlicher Originalität und getrieben durch die Fülle genialer Kraft, richtete sich seine Dichtung gegen Alles, was die Alltäglichkeit, Unnatur und Unwahrheit in der Literatur vertreten oder sich sonst vordringlich geltend machen wollte. So sehen wir denn den Sänger der Liebe in verwegenem Humor und deutschkräftigem Volkstone, gleichsam als einen Bundesgenossen der Luther, Hutten, Hans Sachs und sonstiger Propheten der reformatorischen Zeit, gegen das Herkömmliche und Schlechte in Religion, Wissenschaft, Dichtung und Leben zu Felde ziehen. Man findet sich nach Sprache und Geist unter jene derben Kämpfer für Wahrheit und Freiheit zurückversetzt und innigst erweckt von der vollen Stimme deutscher Gesinnung und deutscher Volksthümlichkeit, wie sie eben in jener Reformationsepoche so laut und muthig ertönte. Ohne Bedenken wagen wir, zu behaupten, daß die Versuche dieser Art uns des Dichters Genius so recht in seiner urwahren Gründlichkeit offenbaren. Diesen Zug der Parodie findet man daher noch weiter abwärts in seinem „Faust“, in den „Xenien“ und sonst mehrfach wieder.

Als eigentliche Tragsäulen des titanischen Geistes ragen aus dieser Zeit inmitten des produktiven Dranges unseres Dichters hervor der „Prometheus“, der „Ahasverus“ (ewige Jude) und der „Mohamed“. Auf ihnen stieg gemach der „Faust“ gleich einem gothischen Bau empor, der, obwohl in den ersten Fundamenten am frühesten angelegt, doch nach seinen umfassenden Dimensionen erst mit dem Abschlusse der genialen Schöpferthätigkeit seines Urhebers vollendet wurde [1]). Jene drei Conceptionen bezeichnen den Kampf des freien Menschengeistes mit dem Despotismus einer angemaßten gottbegnadeten Glaubensherrschaft, während der „Faust“ das Recht der subjektiven Selbstständigkeit dem Zwange der Tradition gegenüber behaupten soll. — Was zunächst den „Prometheus“ angeht, so ist er der Ausdruck des Strebens, die Menschheit in ihrem Bildungsgange zu befreien von den Fesseln

1) Wir haben schon oben daran erinnert, wie die Idee zum „Faust“ bereits in Straßburg in Goethe auftauchte. Die ältesten Scenen desselben fallen in das Jahr 1773, und 1775 scheint das Fragment schon ziemlich druckfertig vorgelegen zu haben. Vgl. „Briefe an Merck“, Bd. II, S. 54.

einer gleichsam privilegirten jenseitigen Vormundschaft. Der antike Mythos, verschiedentlich im Alterthume selbst verändert, hat in seinem Kern die Opposition gegen die olympische Götterherrschaft, doch nur in ihrem Mißbrauche. Bei Goethe ist besonders die Selbstständigkeit des vernunftfreien Menschen das Wesen dieses Drama; „Prometheus" gilt ihm als Symbol der Selbstbehauptung jenes Eigenthums der Menschheit. Die bekannte Ode, ein Monolog aus dem Drama, bezeichnet diesen Standpunkt am entschiedensten. Übrigens bildet der „Prometheus" die nächste Vorstufe zum „Faust" — er ist ein antiker Faust und Faust ein modern-christlicher Prometheus. — Die „Pandora", welche erst 1807 in ihrem 1. Theile erschien, hängt mit dem „Prometheus" sachlich eng zusammen. Sie allegorisirt die Versöhnung der Menschheit mit den Göttern auf dem Wege des Fortschrittes zur wahren Humanität. Unsre Geschichte wird uns noch einmal auf diese Produktion zurückführen [1]).

In dem „Ewigen Juden" wendet sich der Dichter dem religiösen Thema näher zu. Er wollte darin eine episch-humoristische Dichtung geben und „tiefere Griffe in die Menschheit thun". Diese Volksbuchsage, welche dem Mittelalter ihren ersten Ursprung verdankt, hatte Goethe schon in der Kindheit kennen lernen und sie so fest in seine Phantasie verwebt, daß er sie zu wiederholten Malen aufnehmen und in epischer Ausführung neu verarbeiten wollte. Noch Jüngling, faßte er die Idee und fertigte in dieser Sturmzeit das Fragment, welches erst nach des Dichters Tode herausgegeben worden ist [2]). Noch auf der italienischen Reise drängte ihn die Anschauung „des barocken Heidenthums", das sich auf den gemüthlichen Anfängen des Christenthums aufgebaut,

---

1) Der „Prometheus" Goethe's ist kein dramatisches Fragment geblieben, vielmehr in drei Akten vollendet worden. Die zwei ersten Akte stammen aus frühester Zeit und waren von dem Dichter selbst vergessen worden. Riemer berichtet uns, daß dieselben erst circa 1819 durch Seebeck in Lenzens Nachlasse, von Jacobi's Hand geschrieben, wieder aufgefunden wurden. Goethe dichtete nun einen 3. Akt dazu, dem er die monologische Ode vorsetzte. — Übrigens hat über den „Prometheus" und die „Pandora" Düntzer eine gründliche Untersuchung und Analyse bekannt gemacht, auf die wir hier gern verweisen.

2) Vgl. „Nachgelassene Werke", Bd. XVI.

zur ernstlichen Wiederaufnahme des Gedankens, ja, selbst noch in späteren Jahren beschäftigte ihn das Thema. Er wollte ein größeres Gedicht daraus machen, worin der ewige Jude, Ahasverus, dem wiederkommenden Christus die Geschichte der Entwickelung des Christenthums, die derselbe auf seiner unseligen Wanderung erlebt, berichten sollte. Spinoza, der damals die Emancipation unsers Dichters vermittelt hatte, war in den Plan mit aufgenommen, und der Ewigwandernde sollte bei ihm, der wie dieser selbst Jude war, seinen Besuch machen; doch blieb der Gedanke in seinem ganzen Umfange ohne Ausführung. Das genannte Fragment ist nur eine Satyre auf das durch Pfaffen verfälschte Christenthum und richtet sich wie gegen den hierarchischen Despotismus so zugleich gegen die muckerhafte Frömmigkeit. Christus muß bei seiner Wiederkunft mit Schmerz erfahren, wie das Evangelium der Liebe, welches er gepredigt und wofür er gelitten, in ein Evangelium des Hasses und des Fanatismus verwandelt worden, so daß er selbst Gefahr läuft, von den Pharisäern als Antichrist und Demagog neuerdings gekreuzigt zu werden. Der Ton des alten Hans Sachs ist auf's glücklichste darin angewandt. — Der „Mahomed" reihet sich in der Tendenz den genannten Dichtungen an. Er war auf eine umfassende Tragödie angelegt, von der uns der vollständige Plan übrig geblieben. Der in den Gedichten befindliche Hymnus „Mahomed's Gesang" ist eine theure Reliquie aus jenem Entwurfe [1]). Die Stiftung einer höhern Religion dem Götzendienste gegenüber sollte den Inhalt bilden; wobei Mohamed in einem reineren Lichte als gewöhnlich zu erscheinen hatte.

„Pater Brey", ein Fastnachtsspiel, entstand um dieselbe Zeit. Das Stück ist wiederum auf wirkliche Verhältnisse gebaut und verspottet in bestimmten Personen eine bestimmte Richtung der Zeit. Eine solche gab sich nämlich auch in der seichten und weichlichen Freundschaftsbriefelei kund, die in dem Gleim'schen und Klopstock'schen Kreise herrschte und sich zugleich vielfach der ästhetischen Thee- und sonstiger Clubs bemächtigt hatte. Unnatürliches

---

1) Schöll hat a. a. O. noch einige andere Überbleibsel abdrucken lassen, darunter den schönen Monolog des Helden, der als Exposition dienen sollte.

Sentimentalisiren, gezwungenes Aufschrauben, schmeichlerische Pfaffenschleicherei, Weiberdienstelei und halb wahre, halb lügnerische Vielgeschäftigkeit that sich mehr als billig hervor. Dergleichen mußte wohl junge freimüthige Freunde der Natur, wie Goethe einer war, anekeln und zu satyrischer Rüge auffordern. Zufällig fand nun dieser einen Vertreter solchen Treibens in dem mehrfach bekannt gewordenen Leuchsenring, der später in Paris als Sonderling umherging, und dessen Bruder als Arzt in Darmstadt lebte. Er war ein geschäftiger Briefler, der allerlei Korrespondenzwaaren in seiner Schatulle mit sich führte und Theefreunden, besonders Frauenzimmern vorlas, auch damit umging, einen Orden der Empfindsamkeit zu stiften. Goethe hatte ihn schon bei Frau v. La Roche kennen gelernt und scheint ihm später auch in Darmstadt wieder begegnet zu sein. Die Verhältnisse dieser Stadt bilden nun die eigentliche Umgebung, aus welcher Leuchsenring unter der Maske des Pater Brey hervortritt. Das ganze Spiel ist ein echtes Freskogemälde, auf dem wesentlich gegebene Beziehungen und Personen aus der Darmstädter Sphäre dargestellt sind. Unter dem Kostüme des Würzkrämers sehen wir Merck; der Hauptmann Balandrino ist Herder, Leonora dessen Braut, Karoline Flachsland. Der Humor ist zwar etwas derb, aber kernhaft, treffend und von originaler Frische. — „Satyros oder der vergötterte Waldteufel“ bildet ein Seitenstück zum „Pater Brey“. Beide sollen „Zunftgenossen“ darstellen aus der Klasse derjenigen Personen, die sich damals „in jeder Stadt vor Anker legten und in Familien Einfluß zu gewinnen suchten“. Freund Merck hatte den Dichter auf dieselben aufmerksam gemacht. Wenn Pater Brey „einen zarten und weichen“ solcher Gesellen gab, so sollte der Satyros „einen tüchtigeren und derberen“ vorführen [1]). Wenn jenes Stück die aftersentimentalische Treiberei verspottet, so richtet sich dieses gegen die aftergenialische Vagabundirung und naturalistische Gemeinheit, welche die Rousseau'sche Naturlehre zu ihren genußsüchtigen Zwecken mißbrauchte und gegen Heiliges und Höheres sich in frecher Weltlichkeit auflehnte. Daß auch hier wieder bestimmte Personen vom Dichter in's Auge ge-

1) „Leben“, Bd. III, S. 187.

faßt wurden, ist nach eigenen Andeutungen desselben anzunehmen. So darf man namentlich an Basedow denken, dessen Bild der Satyros deutlich genug abspiegelt, und auf den vollkommen paßt, was dieser monologisirt:

„Mir geht in der Welt nichts über mich,
Denn Gott ist Gott, und ich bin ich.
— — — — — —
Der Teufel hol' den Herrn vom Haus!
Seinen Herrgott will ich 'runter reißen
Und draußen in den Gießbach schmeißen." —

Das „Jahrmarktsfest zu Plundersweilern", worin die Afterpoeterei und französirende Tragik, sowie überhaupt das nichtige Thun der Menschen, der Natur und dem wahren Lebensernste gegenüber, mit heiterster Laune beleuchtet wird, gehört auch in jene Frankfurter Zeit. Einige ältere Scenen, welche unter den nachgelassenen Schriften sich finden („Werke", Bd. LVII), enthalten treffende und frische ironische Streifzüge gegen die damalige Afteraufklärung und konventikellustige Proselytenmacherei.

Die Farce „Götter, Helden und Wieland" (1774), welche von Lenz ohne Goethe's Wissen gedruckt wurde, bietet in wenigen kecken Strichen die genialste Persiflirung der betriebsamen literarischen Mittelmäßigkeit, wie sie in jenen Jahren vornehmlich in der von Wieland herausgegebenen Zeitschrift „Deutscher Merkur" vertreten wurde. Besondere Veranlassung zu der Satyre gab unserm Dichter die Wieland'sche Oper „Alceste" wegen der darin von dem Verfasser begangenen Versündigung an dem höheren Style der trefflichen Alten und der verschwächten Darstellung ihrer derbgesunden Natur und markigen Fabelwelt. — In ähnlichem Tone sind die wenigen satyrischen Blätter gegen Bahrdt („Prolog zu den neuesten Offenbarungen Gottes") geschrieben, welche kurz und bündig den seichten, weltlich-liederlichen und dabei dünkelhaften Rationalismus dieses berüchtigten Theologen bezeichnen; eben so „Hanswursts Hochzeit", worin des fahlen Wesens und der „schneidernatürlichen" Armseligkeit gespottet wird, womit noch Mancher damals einem unverständigen, ideenlosen und pretiösen Publikum huldigen wollte, dagegen die derbkräftige Originalität, die „aus dem Ganzen zugeschnitten", vertheidigt erscheint. Auch die wider-

natürlichen pädagogischen Experimente erhalten darin ihre verdienten Streiche. — Das poetische Pamphlet „Prometheus, Deukalion und seine Recensenten", welches Wagner in Goethe's humoristischer Weise gegen die literarischen Hälbler, besonders gegen Nicolai und sonstige Tadler des Werther verfaßte, war der Sache nach eigentlich Goethe's Werk, indem es aus Äußerungen und Unterhaltungen desselben fast ganz hervorgegangen.

Sind wir nun auch keineswegs gesonnen, jene Produktionen eines übermüthigen Jugenddranges vor dem Richterstuhle des klassischen Geschmacks nach allen Beziehungen zu vertheidigen, müssen wir vielmehr gestehen, daß die Natur darin vielfach allzu offen ihre pudenda weist und der reinen Form zu wenig Recht gestattet wird; so bedenken wir uns doch keinen Augenblick, sie in dem Genre der poetischen Coulissenmalerei als geniale Cartons zu schätzen und werth zu halten. Sie zeigen, daß auf diesem Wege ein echt nationales Lustspiel wohl hätte gewonnen werden können. Außerdem sind sie zum Theil in literargeschichtlicher Hinsicht auch dadurch noch bedeutsam, daß sie zu späteren eigenthümlichen literarischen Erscheinungen, z. B. zu den Literaturdramen, wie wir sie bei Tieck und noch weiter herab bei v. Platen und Andern treffen, Veranlassung gegeben haben.

Sehen wir uns noch nach Weiterem um, was in diese Zeit fällt; so begegnen uns zunächst die Singspiele „Erwin und Elmire", desgleichen „Claudine von Villa Bella". Beide gehören jedenfalls in ihrer ersten Gestalt hierher (1775). Goethe nahm sie mit nach Italien, wo sie unter dem Einflusse der Opernform dieses Landes fast ganz umgeschrieben wurden. Er selbst hielt nicht viel von diesen Stücken, nannte sie zum Theil Schülerarbeit und war nur mit den „artigen Gesängen" darin zufrieden. Diese haben denn auch allerdings ihren unvergänglichen Werth. — Daß auch der Anfang von „Egmont" (1775) noch in dieses Stadium fällt, mag nur insofern bemerkt werden, als es beweist, wie überhaupt die Jahre der herantretenden Männlichkeit (1771—75) diejenigen waren, in welchen des Dichters Genius die tiefsten Wurzeln seines Schaffens hatte. Wie frisch und lebenskräftig jene Wurzeln trieben, davon zeugen außer den bisher angeführten Werken noch insbesondere viele lyrische Ergüsse der

mildesten Herzensstimmung wie der kühnsten Begeisterung. Schon haben wir der schönen Lieder erwähnt: „Neue Liebe, neues Leben“ und „An ein goldnes Herz“ u. s. w. Auch das Lied „An Belinden“ athmet gleiche Innigkeit, während in dem „Und frische Nahrung, neues Blut“ die offenste Naturlust tönt. Den Reigen aber eröffnet gewissermaßen „Der Wanderer“ (1771), in welchem der betrachtende Gedanke sich mit dem tiefen Leben des Gefühls in natürlichster und sinnigster Weise vermählt. Es ist eine Art poetische Vorahnung der Wirklichkeit, die der Dichter später in Italien anschauen sollte; wie er denn solches selbst (an Zelter) andeutet. Bei dem Hinblicke auf diese Produktionen bemerken wir, daß Goethe's Lyrik sich gleichmäßig des Sentimentalen wie des Ethischen zu bemächtigen wußte, was überhaupt als ein Vorzug derselben zu betrachten ist, der sich mehr und mehr in seinen spätern lyrischen Gedichten kundgiebt.

So bekränzt mit dem frisch grünenden Dichterkranze, trat er nun in ein neues Lebensstadium ein, in welchem, wie Viele glaubten und noch glauben, sein Genius sich selbst an die flatterhafte Eitelkeit und Äußerlichkeit eines inhaltslosen Hof- und Weltlebens verrathen haben soll [1]). Das erste Jahrzehnt seiner Weimarperiode (1775 — 86), welches von der italienischen Reise begrenzt wurde, gab indeß nicht bloß oberflächlichen Zuschauern Stoff zu allerlei Bedenken; selbst Männer wie Herder und Merck, zum Theil auch Wieland, klagten über die Zerfahrenheit und die unwürdige Stellung des Dichters während dieser Jahre, wo er seine Zeit als maître de plaisir, Ceremonienmeister, Prolog- und

---

1) Über Goethe's Leben in Weimar verdient besondere Vergleichung Riemer a. a. O., Bd. II. Desgleichen die oben (Bd. I, S. 293) angeführten neueren Schriften über Weimar. Vor Anderm bedeutsam erscheinen in diesem Bezuge die „Briefe Goethe's an Frau v. Stein“, herausgegeben von A. Schöll (Weimar 1857). Die beigefügte, mit vieler Einsicht und Sachkenntniß geschriebene Einleitung des Herausgebers verdient ihrerseits desfalls alle Berücksichtigung. Eine umfangreiche Biographie Charlottens v. Stein aus H. Düntzer's Feder erscheint, während wir schreiben. Ihr Trauerspiel „Dido“ ist vom Frankfurter Hochstift veröffentlicht worden. Vgl. auch „Briefwechsel zwischen Goethe und Knebel“ (Leipzig 1851). Wenzel („Aus Weimars goldenen Tagen“, Dresden 1859) stellt die ganze bezügliche Literatur sorgfältig zusammen.

Festzugsdichter zu vergeuden schien. Dasselbe Trauerlied haben wir noch später mehrfach zu hören. So glaubt z. B. Tieck, in der Einleitung zu Lenzens Schriften, jenes weimar'sche Gebahren an unserm Dichter bedauern zu müssen, und selbst Gervinus schiebt hier die Scheinseite vor dem, was hinter derselben und, durch sie zum Theil vermittelt, in Goethe Ernstes sich bereitete und sammelte, wohl zu bedeutend in den Vordergrund. Goethe's eigene Bekenntnisse über jene Zustände und ihre Beziehungen zu ihm lauten freilich hin und wieder gleichfalls etwas unzufrieden; allein genau besehen und im Ganzen bezeugen sie fast insgesammt den ernsten Kampf, den sein höheres Selbst in ihnen still verborgen kämpfte. Hier war er gewissermaßen Tasso, hier hatte er das Schicksal, „den Konflikt des poetischen Talents mit der Realität" in schweren Mühen zu bestehen, in innerster Anstrengung durchzuführen. Wenn daher auch hin und wieder der Unmuth bei ihm spricht, so fand er doch wesentlich in Allem bedeutsame Förderniß in Charakter und Persönlichkeit. Er mochte wohl damals schon fühlen, was er später in einer Epistel schreibt:

„Sag' ich, wie ich es denke, so scheint durchaus mir, es bilde
Nur das Leben den Mann, und wenig bedeuten die Worte."

Gleich anfangs (1776) meldete er an Lavater, „daß er, nunmehr eingeschifft auf der Woge der Welt, vollentschlossen sei, zu entdecken, zu gewinnen, zu streiten und zu scheitern oder sich mit aller Ladung in die Luft zu sprengen". Ähnliches lesen wir um dieselbe Zeit in den Briefen an die Gräfin v. Stolberg; er will Alles, was ihm widerfährt, „nur als Vorbereitung" ansehen, die ihm das Schicksal zukommen läßt, um ihn dahin zu stellen, wo ihn die gewöhnlichen Qualen der Menschheit gar nicht mehr anfechten müssen. Fast die ganze Zeit über begegnen wir solcherlei Äußerungen, die uns zeigen, wie ernst der Mann in diesen Verhältnissen an sich arbeitete und wie sehr die scheinbare Weltlichkeit ihn in die Tiefe seines Innern hineinführte. „Das Beste ist", schreibt er 1780, „die tiefste Stille, in der ich gegen die Welt lebe und wachse und gewinne, was sie mir mit Feuer und Schwert nicht nehmen können." Er will „vom Morgen zu Abend bitten, Gott möge ihm helfen, das Gehörige zu thun". Seiner Mutter schreibt er (1779) zum Trost, daß er ein Leben habe,

„in dem er sich täglich übe und täglich wachse“, und er gedenkt, „als ein Gottgeliebter“ sie wiederzusehen. Daß nun mancher Tag für etwas Besseres als Maskenzüge und Ettersburger „Polissonerien“, wie es Wieland nennt, hätte verwendet werden können, daß „das tolle Teufelszeug“, was er nach eigenem Geständnisse mit dem Herzoge in kongenialem Übermuthe trieb, Motive genug geboten haben mag, die nicht bloß einen Klopstock und Herder, sondern noch manche andere, weniger geistlich-ernste Männer zu bedenklichem Kopfschütteln veranlassen durften, wer möchte es leugnen? Allein es lag auch wieder selbst in dieser Maskenspielerei für ihn ein hoher Sinn. In ihr fand er mit der Welt sich ab, um, wie wir gehört, desto tiefer in seinem Inneren bei sich selber einzukehren. Immer fester bildete sich so der reiche Kern seines Wesens zu gediegenem Gehalte aus. Der Zwang einer anspruchsvollen Wirklichkeit zügelte gemach die Überschwänglichkeit jugendlicher Gefühle und Phantasien und führte sie auf das Maß der Sitte zurück. Dort war es, wo er zugleich das gewöhnliche Nichts des Lebens und dessen eigentliche Wahrheit mehr und mehr erkannte, wo er fühlen lernte, „wie kurzsinnig er sich früher in menschlichen und göttlichen Dingen herumgedreht, wie des Thuns, auch des zweckmäßigen Denkens und Dichtens so wenig gewesen, wie er in zeitverderbender Empfindung und Schattenleidenschaft gar viele Tage verthan“. Er kam sich daher jetzt vor „wie Einer, der sich aus dem Wasser rettete, und den die Sonne anfängt, wohlthätig abzutrocknen“. Und gilt dann die Bekanntschaft und das Zusammensein mit Männern wie Herder, Wieland, Einsiedel, Knebel und so vielen Andern nichts? Oder soll das freundlich-nahe Verhältniß zu dem gutgestimmten, dem Bessern zugeneigten Herzoge, auf dessen Charakter und Bildung er den größten Einfluß hatte, soll der schöne Verkehr mit all den edlen Frauen, worunter die Herzoginnen Amalie und Luise vor Allen glänzen, gar nicht erwogen werden inmitten dieses sturmbewegten Treibens? Wollen wir übersehen, wie auch hier wieder die Liebe herantrat, um des Dichters Herz und Geist zu befruchten mit den Keimen der schönsten Dichtungen, ihn zu fördern im Wachsthume des Guten, dem er so ernstlich zustrebte, ihn zu sänftigen in seiner Leidenschaftlichkeit und zu retten aus

dem Sturme in den Hafen freier Selbstbeherrschung, aus welchem es sodann die Erzeugnisse seiner klassischen Muse entsandte? Wir denken hier an das bedeutsame und innige Liebesverhältniß, in das er alsbald nach seiner Ankunft in Weimar zu Frau v. Stein trat und das in den eben angeführten Briefen sich uns auf's anschaulichste vor Augen legt. Diese Briefe, zumal die aus den ersten Jahren, beurkunden mehr als Alles den inneren Fortschritt Goethe's in jenen schwierigen Lagen. Sie geben eben so sehr eine Herzens- als Bildungsgeschichte des seltenen Mannes, in welchem, wie er selbst an Lavater schreibt (1781), „Gott und Satan, Höll' und Himmel" vereint lagen, in dem sich's aber auch „unendlich reinigte". Diese Liebe zu der gebildeten, geistbegabten Frau, welche ein Beträchtliches älter war als er, galt ihm nach seinem eigenen Geständnisse als die bedeutsamste von allen, die er durchgelebt. „Sie", so schreibt er (ebenfalls an Lavater), „hat meine Mutter, Schwester und Geliebten nach und nach beerbt, und es hat sich ein Band geflochten, wie die Bande der Natur sind." Daß das Verhältniß seinen Dichtungen mehr Stoff und Farbe geliehen (z. B. besonders bei dem „Tasso" mitgewirkt), kann als gelegentliche Bemerkung hier wohl am Platze sein. Wenn die Zeit auch dieses schöne Seelenbündniß gemach mit ihrer vernichtenden Hand berührte, so mag dieses zum Theil in der Natur der Sache liegen, zum Theil aber auch in des Dichters erotischem Egoismus, den er an der Friederike und Andern nicht ganz verleugnen konnte.

Allein auch von dieser für den inneren Aufbau des Dichters so einflußreichen Herzensverbindung abgesehen, fragen wir weiter: Ist es nicht für eine Natur, wie die Goethe's, welche Jegliches sich aneignete und anlebte, wichtig, eine Welt wie diese im Original kennen zu lernen, um auch mit ihr sein innerstes Wesen zu bereichern? Haben nicht diese Erlebnisse die gehaltvollsten Elemente geliefert zu all den herrlichen Werken, die er bald nachher geschaffen? Ja, sind diese selbst nicht meistentheils in jenem scheinbaren unproduktiven Zeitabschnitte empfangen, zum Theil sogar schon ausgearbeitet worden? Fällt nicht in die Mitte dieses Scheintreibens Idee und eine bedeutende Partie der Ausführung von „Wilhelm Meister"? Werden nicht „Iphigenie", „Tasso" in

ihrer ersten prosaischen Form jetzt schon vollendet und „Egmont“ weiter geführt, daneben manches schöne Lied gedichtet? Endlich, ist es nicht sonderbar, zu fordern, daß ein Dichter, selbst der größte, die Dichtkunst wie ein Tagewerk treibe? Am wenigsten sollte man dergleichen von Goethe erwarten, dem nur die Gelegenheit die rechte Muse war. Wir zweifeln, daß er unserer Literatur mehr genützt haben würde, wenn er diese Zeit absichtsvoll der Dichtung gewidmet hätte, anstatt sie zur Prüfungszeit seines Talents und Strebens zu machen. Auch manches Andere wird übersehen. So vor Allem das viele Gute, welches Goethe durch seine vielseitige Thätigkeit in dem neuen Lebenskreise um sich her stiftete. Wir erinnern nicht an den wohlthätigen Einfluß, wodurch er in seiner Stellung zum herzoglichen Hofe so Manches vermittelte, was unserm ganzen Volke zu gute kommen sollte, wir nennen die bedeutenden Männer nicht, welche durch ihn gefördert, nicht die wichtigen Anstalten, die durch ihn gegründet oder verbessert wurden, wir übergehen den Glanz Jena's, der hauptsächlich mit von ihm herbeigeführt wurde, gedenken nicht des Schutzes, den er der Wissenschaft freisinnig erwirkte. Nur was ihn selbst angeht, wurde berührt. Finden wir ihn bei aller Weltgeschäftigkeit nicht emsig thätig in naturwissenschaftlichen Studien und Kunstbeziehungen? In der Mineralogie machte er Fortschritte, über die Freund Merck staunen sollte, in anatomischen und osteologischen Betrachtungen schritt er mit einer Ruhe und Genauigkeit vor, die uns recht klar beweist, daß ihn die Weltlust keineswegs unbedingt gefangen hielt. Überall aber bezielte er das Menschliche, und selbst die Knochen behandelt er „als einen Text, woran sich alles Leben und alles Menschliche anhängen läßt“. In seinen amtlichen Pflichten wetteifert er mit den Größten und will, wie er an Lavater schreibt, durch die gewissenhafteste Übung derselben „die Pyramide seines Daseins so hoch als möglich spitzen“ [1]). Ähnliches beweisen die Worte, die er (1781) an seine Mutter richtet. „Merck und Mehrere“, schreibt er, „beurtheilen meinen Zustand ganz falsch; sie sehen das nur, was ich

---

1) In dieser Beziehung verdient die Schrift vom Kanzler Müller: „Goethe in seiner praktischen Wirksamkeit“ (1832), besondere Beachtung;

aufopfere, nicht, was ich gewinne, und sie können nicht begreifen, daß ich täglich reicher werde, indem ich täglich so viel hingebe." Er gesteht dann weiter, daß das Unverhältniß des früheren „engen und langsam bewegten bürgerlichen Kreises zu der Weite und Geschwindigkeit seines Wesens" ihn hätte rasend machen müssen. Er würde „unbekannt mit der Welt in einer ewigen Kindheit geblieben sein", die durch Eigendünkel und verwandte Fehler unerträglich ist. Er nennt es ein Glück, in ein Verhältniß gekommen zu sein, „dem er von keiner Seite gewachsen war", wo er „durch manche Fehler des Unbegriffs und der Übereilung" Gelegenheit hatte, sich und Andere kennen zu lernen, wo er, sich selbst und dem Schicksale überlassen, durch so manche Prüfungen ging, „deren er vor vielen hundert Menschen zu seiner Ausbildung äußerst bedürftig war". Er will daher auch die Lage, welche er „mit gutem Muthe trägt", nicht verlassen und sich selbst „um Ernte und Früchte bringen", die er von den Bäumen, so er hier gepflanzt, erwarten kann. Und so tröstet er sich, daß „alle diese Aufopferungen freiwillig" sind, und er sich nicht als „Leibeigenen oder Tagelöhner" anzusehen hat. „Von meiner Lage", schreibt er 1782 an Fr. Jacobi, „darf ich nichts melden. Auch hier bleibe ich meinem alten Schicksale geweiht und leide, wo Andere genießen, und genieße, wo Andere leiden. Ich habe unsäglich ausgestanden." Er meint dann weiter, daß es eines „so gewaltigen Hammers bedurft habe, um ihn von den vielen Schlacken zu befreien und sein Herz gediegen zu machen". Verbinden wir hiermit noch eine bedeutsame Stelle aus einem Briefe an Knebel (1782), worin er sagt, daß das Damals auf alle Weise in ihm Epoche macht, und daß er sein moralisches und poetisches Leben von seinem politischen und gesellschaftlichen zu trennen sucht; so haben wir wohl ein hinlängliches Zeugniß über die Bedeutung dieses Lebensstadiums für den Menschen wie den Dichter.

Daß er unter solchen Umständen, wo er es gern sah, auf sich selbst gestellt zu sein, seine Freunde etwas in den Hintergrund treten ließ, ja selbst seinen treuen Merck zu vernachlässigen schien,

---

vgl. auch für die spätere Zeit Goethe's Unterhaltungen mit Müller (Stuttgart 1870), seine Briefe an Eichstädt (Berlin 1872) und an Voigt (Leipzig 1868).

ist wohl begreiflich, wenn auch nicht ganz verzeihlich [1]). Dabei kann es freilich seltsam scheinen, daß er gerade mit Lavater in dieser Zeit am innigsten sympathisirte. Es war hier wohl vornehmlich das Interesse an den rein menschlichen Bezügen, die sich in diesem Manne bei aller Verirrung kundgaben, was unsern Dichter ihm damals besonders zuwendete. Die Briefe an Lavater aus diesen Jahren sind daher hinsichts der Stimmung und Lage Goethe's höchst bezeichnend und lehrreich. Sie sind in ihrer Art eben so wichtige Urkunden für die Charakterbildung desselben in und unter den weimar'schen Verhältnissen, als die Briefe an Frau v. Stein. Wir sehen daraus, wie er im Innern mit den wichtigsten Fragen beschäftigt war und an Gesinnung wie Überzeugung sich festzustellen suchte, während er nach außen hin die mannigfachen Pflichten seiner Stellung eifrigst zu erfüllen bemüht war. „Das Tagewerk", schreibt er unter Anderm (1780) — und wir haben schon kurz vorher darauf hingedeutet —, „was mir aufgetragen ist und das mir täglich leichter und schwerer wird, erfordert wachend und träumend meine Gegenwart. Diese Pflicht wird mir täglich theurer, und darin wünscht' ich's den größten Menschen gleich zu thun und in nichts Größerem." Daneben verkennt er das „Kothige" und die leere „Kammerherrlichkeit" nicht, die in jenem Weltleben um ihn sich mit so vielem Andern breit macht. Kurz, dieses Leben, worin es ihm „oft sauer wird" und worin er „redlich aussteht", war die hohe Schule für seine männliche Reife und Tüchtigkeit, und er bezeichnet dieses selbst an Merck (1782) in dem Citate:

„Hic est, aut nusquam, quod quaerimus."

Einen tiefen Blick aber in sein Innerstes läßt er uns thun, wenn er an Lavater schreibt (1779): „Mein Gott, dem ich immer treu geblieben, hat mich reichlich gesegnet im Geheimen; denn mein Schicksal ist den Menschen ganz verborgen." — — Aus diesem Allen ergiebt sich, wie wenig gegründet die Klagen sind, welche über diese Epoche des Lebens unsers Dichters erhoben werden, und weit entfernt, mit Niebuhr („Briefe") sagen zu

1) Über diese Verhältnisse zu seinen Freunden siehe besonders H. Düntzer, „Freundesbilder aus Goethe's Leben" (Leipzig 1853) und „Aus Goethe's Freundeskreise" (Braunschweig 1868).

wollen, das Weimarer Hofleben sei „die Delila“ gewesen, welche „dem Dichter seine Locken“, wie weiland dem Simson, abgeschnitten und ihm damit „das Geheimniß seines höheren Berufs“ geraubt habe, glauben wir vielmehr, daß ihm hier die Locken erst recht gewachsen sind für den schönen Beruf, dem er in den neunziger Jahren so bedeutungsvoll genügte [1]).

Nach obigen Bemerkungen über die eigentliche Bedeutung des damaligen Weimarer Lebens für die persönliche Bildung Goethe's mag es genügen, wenn wir die sonstigen historischen und äußeren Bezüge nur mit flüchtigen Worten berühren.

Es war im Jahre 1774, als der nachmalige Herzog Karl August auf einer Reise durch Knebel's Vermittelung in Frankfurt die Bekanntschaft des Dichters machte, die sich in einer bald darauf in Mainz wiederholten Zusammenkunft befestigte und dahin führte, daß Goethe schon gegen Ende des Jahres 1775 in Weimar einstweilen seinen Wohnsitz nahm. Der junge Regent aber fühlte sich mit dem jungen Dichter alsbald so innig verwandt und empfand so sehr das Bedürfniß eines ununterbrochenen Zusammenlebens mit ihm, daß ein förmliches Einbürgern in Weimar von Seiten des Letztern in kurzer Zeit bewirkt wurde. Schon im I. Bande haben wir Gelegenheit genommen, über die sturm- und drangbewegten Verhältnisse in dem damaligen Hofleben von Weimar zu reden, in welchen Goethe den beziehungsreichsten Mittelpunkt bildete. Wie hier während der siebenziger und eines großen Theils der achtziger Jahre in Gesellschaft, in Bildungslust und Vergnügungsstreben das Princip genialer Freiheit und Taumelei herrschte, wie man in Weimar dem einseitig steifen Formalismus der französischen Hofsitte und dem geisttödtenden Ceremoniel zuerst mit keker Liberalität entgegentrat, wie Theater, Jagd, Festzüge und Partien sich drängten, wie Stadt und Land, die fürstlichen Schlösser und Villen (z. B. Ettersburg, Tieffurt, Dornburg) von Dingen wiederhallten, „an denen die Welt keine Freude erleben mochte“, wie die Herzogin Amalie inmitten dieser Bewegungen, obwohl dabei lebhaft betheiligt, doch als höherer Genius mildernd wal-

---

1) Siehe vor Allem Lewes' „The Life and Works of Goethe“ (Leipzig, 1858), Bd. I. S. 273—363.

tete [1]), wie der Dichter einerseits in das Toben genialer Unruhe einzutreten wagte, andererseits zugleich in seinem Garten an der Ilm idyllische Stunden lebte und „mit den Blumen, den Vögeln und der ganzen Natur“ freundlich innig verkehrte, wie er seine Muse vielfach den Festen lieh, deren Anordnung selbst von ihm abhing, wie er in all diesem strudelhaften Treiben, in einem Leben „voll Verdruß und Hoffnung, Arbeit, Noth, Abenteuer, Albernheit und Thorheit, gemischt von Flachheit und Tiefe und mit allerlei Flitter ausstaffirt“ (an Lavater 1777), der Liebe sinnigstes Glück genoß und, von wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Notabilitäten umgeben, seine Lebensanschauungen erweiterte: — dieses und so manches Andere, wovon uns Viele berichten und worüber Böttiger allerlei pikante Anekdoten zu erzählen weiß [2]), können und mögen wir hier nicht wiederholen oder in's Einzelne hin verfolgen. Es genügt, zu bemerken, daß Goethe in Allem seinem Sinne und Wesen treu blieb, daß er, „wie bunt es auch mit ihm gehen mochte“, sich stets selber übte, um „das Möglichste zu bereiten“, daß sein Ziel und unablässig Streben dahin ging, „Herr über sich zu werden“, denn „Niemand, als wer sich ganz verleugnet“, ist, wie er schon damals meinte, „werth zu herrschen und kann herrschen“. Es galt ihm, „alle Fasern seiner Existenz durchbeizen zu lassen“ für diesen Zweck [3]). Wie viel er aber an sich selber bauen mochte, nie und nirgends vergaß er darüber seines fürstlichen Freundes, dem er nach Knebel's Äußerung (an Lavater) „zwei Drittel seiner Existenz gegeben“. In Liebe und Treue ihm dienend, wandelte er mit ihm zugleich auf dem Wege freundschaftlicher Gleichheit, und Schiller's Wort: „drum soll der Sänger mit dem König gehen“, war hier zur Wahrheit geworden. Dankbar und schön

---

1) Über das von ihr inspirirte „Tieffurter Journal“ s. Baumgarten in den „Preußischen Jahrbüchern“ (1871).

2) Böttiger, „Literarische Zustände und Zeitgenossen“ (von seinem Sohne herausgegeben, Leipzig 1838). Wir haben bereits an diese Schrift erinnert, in der sich Wahres, Halbwahres und Falsches bunt durcheinandermischt. Schon Merck schreibt in Beziehung auf die Nachrichten über jenes weimar'sche Leben, daß sich in die bezüglichen Nachrichten „die scheußliche Anekdotensucht unbedeutender, negligirter und intriguanter Menschen“ dränge. Vgl. „Briefe aus dem Freundeskreise von Goethe“, herausgegeben von Wagner (1847).

3) Vgl. sein „Tagebuch“ bei Riemer, Bd. II, S. 118.

zugleich rühmt Goethe in den „Venetianischen Epigrammen" die seltene Gunst, welche ihm der Herzog zugewendet, der ihm

— — — — — „gegeben, was Große selten gewähren,
Neigung, Muße, Vertrau'n, Felder und Garten und Haus." [1])

Was nun die schriftstellerische Wirksamkeit Goethe's in jenem wunderlich bewegten Jahrzehnte angeht, so haben wir schon im Vorbeigehen daran erinnert, daß die wichtigsten Werke, die er in dem nächstfolgenden Stadium zu der vollendeten Form umbildete, in welcher sie den Gipfel unserer klassischen Literatur bezeichnen, großen Theils schon damals ganz ausgearbeitet (wie der „Tasso" und die „Iphigenie" in ihrer prosaischen Form), oder doch (wie der „Wilhelm Meister" und „Egmont") in bedeutenden Partien ausgeführt wurden. Wenn wir nun die Beurtheilung dieser Werke, eben weil sie später umgestaltet oder erst vollendet worden sind, hier unterlassen und auf die folgende Epoche verschieben, die Masken=, Fest= und ähnliche Gelegenheitsdichtungen aber wie billig ganz bei Seite stellen, so bleibt nicht viel übrig, was unsere Aufmerksamkeit besonders ansprechen könnte. Das Wichtigste sind ohne Zweifel die wenigen lyrischen Produktionen, in denen sich der Geist des Dichters stets gleich frisch und kunstreich offenbart. Am Eingange (1776) steht das gemüthliche, spiegelklare Gemälde „Hans Sachs", welches dieses alten Meistersängers poetische Sendung mit einer Treue, Wahrheit und Idealität darstellt, daß man Poesie, Persönlichkeit, Jahrhundert und Handwerksberuf wie in einem Zuge vereint vor sich sieht. Daran reiht sich das frische Bild „Die Seefahrt", worin mit meisterhafter Hand der Sieg

1) „Werke", Bd. I, S. 282. Siehe vor Allem das Gedicht „Ilmenau", worin er sein Verhältniß zum fürstlichen Freund so edel und poetisch geschildert. Über dieses Verhältniß selber sind seit dem Erscheinen der 2. Auflage dieses Werkes gar viele interessante Schriften erschienen, von denen wir nur citiren: Wegele, „Karl August" (Leipzig 1850); Schöll, „Karl=August=Büchlein" (Weimar 1857); Zeiß, „Karl August als Mensch ꝛc." (Weimar 1857) — derselbe hat auch „Karl August als Freimaurer" geschildert (Weimar 1858) —; Hoefer, „Goethe's Stellung zu Weimars Fürstenhaus" (Stuttgart 1872); Düntzer, „Goethe und Karl August" (Leipzig 1860—65). — Der im Jahre 1863 in Leipzig veröffentlichte „Briefwechsel Karl August's mit Goethe" ist leider sehr lückenhaft. Auch Droysen's Schriftchen „Karl August und die deutsche Politik" (Jena 1857) möge hier angeführt werden.

des menschlichen Muths über die Elemente der Natur veranschaulicht und zu einem rein erhabenen Effekte erhoben wird. Ein schönes Zeugniß religiös-philosophischer Begeisterung, tief empfundener Menschenliebe und großartiger Naturanschauung spricht aus der Ode „Die Harzreise im Winter", wo uns der Dichter in dem kühnsten Wechsel der Scenen den Kontrast des menschlichen Schicksals, die Bilder der Natur und die Beziehungen Beider zum Göttlichen so bedeutsam als seelenvoll darstellt [1]). Weiter erinnern wir noch im Besondern an das tiefempfundene Lied „An den Mond", an die lebendig-anschauliche Schilderung, womit er in dem Gedichte „Meine Göttin" die Phantasie besingt und ihr freundliches Spiel, sowie an die schwungreiche Feier des sittlichen Adels im Menschen, welche die Ode „Das Göttliche" uns entgegenbringt. Wollten wir noch mancher kleinerer lyrischer Gaben gedenken, wie sie z. B. in den Gedichten „Der Becher", „Die Cicade" u. s. w. gereicht werden, so würde sich dadurch auf's anschaulichste bewähren, mit welcher Leichtigkeit der Dichter sich zwischen dem Höchsten und dem Kleinsten zu bewegen versteht.

Die Opernversuche aus dieser Zeit, wie „Lila" und „Jery und Bätely", sind eher anmuthige Schauspiele, mit wenigen herzigen Liedern durchwebt, als eigentliche Singspiele. Sie stellen sich in Charakter und Haltung ziemlich nahe zu „Claudine von Villa Bella" und „Erwin und Elmire", gemahnen aber zugleich noch an alte französirende Formen, an die Weisen, die dem Jüngling bei seinem Eintritte in die Leipziger akademische Welt geläufig waren. Übrigens ruht das Stück „Jery und Bätely" allerdings auf einem frischen Grunde unmittelbarer Anschauungen, welcher das Ganze durchscheint und ihm ein erhöhtes Kolorit ertheilt; wie denn Goethe selbst darin „die schweizerische Gebirgsluft" von seiner zweiten Schweizerreise (1779) her empfinden wollte. In der „Fischerin" überwiegt schon das Lyrische den prosaischen Dialog, und gleich am Eingange werden wir durch das „Wer

---

1) Goethe unternahm diese Reise mitten im Winter (1777) hauptsächlich, um einem unglücklichen, sinnverdüsterten Menschen, der ihn um Rath und Trost angegangen, beruhigende Zusprache persönlich zu bringen. S. Lewes a. a. O., Bd. I, S. 338.

reitet so spät durch Nacht und Wind?" auf's angenehmste begrüßt. Die Oper „Scherz, List und Rache" (1785) beschloß gewissermaßen das verhängnißvolle Decennium. Wenn in den vorhergehenden Opernversuchen der Gesang meistens gegen den Dialog zu sehr in den Hintergrund treten mußte, so ist in diesem komischen Singspiele in der That nichts als Gesang, und dieser drängt sich in solcher Fülle und Breite hervor, daß man nicht begreift, wie ein Dichter, der wie der unsrige doch mit den musikalischen Verhältnissen und namentlich den Gesangmitteln bekannt sein mußte, dieser Kunst solche riesenhafte Zumuthungen machen mochte. Wenn nun diese ungemeine Singlast noch überdies nur an drei Personen vertheilt wird, so mag man sich nicht wundern, wenn eine langweilige Einförmigkeit das Ganze durchzieht. Wenn Goethe selbst („Tag- und Jahreshefte") von dem undeutschen Charakter und dem Mangel an Gemüth in diesem Stücke redet, so beweist dies sein richtiges Gefühl von poetischer Seite her. Neben jenen mehr oder minder verunglückten Opernpoesien haben wir aus dieser Zeit noch das Phantasiestück „Triumph der Empfindsamkeit" (1777) zu erwähnen, in welchem die Wertherepoche gleichsam ironisch verabschiedet wird. Ursprünglich hieß das Stück „Die Empfindsamen oder die geflickte Braut" und soll in seiner ersten Gestalt, wie Riemer berichtet, humoristischer und sarkastischer gewesen sein, als in der gegenwärtigen. Als „dramatische Grille", wofür es sich ausgiebt, fehlt ihm der gesunde Humor, womit uns Shakspeare seine poetischen Grillen vorspielt, und womit unser Dichter selbst seine früheren Satyrscherze zu beleben verstand. Indem er das Gelegenheitsmonodram „Proserpina" „freventlich", wie er selbst sagt, hineingeschoben, hat er dieses ernst-lyrische Produkt um seinen eigenthümlichen Effekt gebracht, ohne, wie uns dünkt, dadurch für das Ganze ein poetisches Relief vermittelt zu haben. Das Ermüdende des allegorischen Durcheinander, welches sich in sechs Akten vor uns ausbreitet, kann durch die treffenden Einzelheiten, denen man mehrfach begegnet, nicht aufgewogen werden. Daß der Dichter theils seine eigene Werthersentimentalität, theils Personen aus seiner Umgebung darin parodirt, verdient weniger Berücksichtigung als dies, daß das Stück den spätern Romantikern, wie z. B. namentlich Tieck, Veran-

lassung zu ihren seltsamen dramatisch-ironischen und kritisch-satyrischen Produktionen gegeben hat. — Einen neuen Aufblitz des früheren Humors geben uns „Die Vögel“, ein Aristophaneisches Lustspiel, in dem er „diesen ungezogenen Liebling der Grazien“ nachzubilden suchte. Das Stück, welches den Ton der alten Griechenkomödie von Athen nach der Ettersburg vor die Ohren des Hofes tragen sollte, ist ein poetischer Feldzug gegen die schlechten Schriftsteller, die thörichten Leser und geistlosen Kunstrichter, deren Schwachheiten darin meist mit treffendem Finger bezeichnet werden. Wieland war durch den Schwank, der dem Herzoge und seiner genialen Mutter „eine mächtige Freude“ verursachte, deswegen schon sehr erbaut, weil er zeigte, daß Goethe „unter den unzähligen Plackereien der Ministerschaft noch so viel gute Laune im Satze hat“ [1]).

Übergehen wir Anderes, wie z. B. das Fragment „Die Geheimnisse“, worin Goethe auf mystisch-allegorische Weise die wahre menschliche Religion und religiöse Toleranz darstellen wollte, nicht ohne die Ingredienzien des damals (1785) in Deutschland herrschenden Geheimordens-Wesens — Freimaurerei, Illuminatenorden, abenteuerliche Cagliostroiaden u. s. w. [2]) —, eben so den bis zu zwei Akten vollendeten „Elpenor“ und sonstige Arbeiten; so bleiben wohl nur die „Briefe aus der Schweiz“ noch für eine besondere Erwähnung übrig. Sie sind das Resultat einer mit dem Herzoge 1779 ausgeführten Schweizerreise und zeigen die ganze Virtuosität der Auffassung und Darstellung des Dichters im hellsten Lichte, wie sie denn Wieland nicht mit Unrecht für ein Poema hielt. Denn, obwohl nach Goethe's eigener Angabe (an Merck) nur „aus einzelnen im Moment geschriebenen Blättchen und Briefen durch eine lebhafte Erinnerung komponirt“, spiegeln sie die volle Wahrheit der Sache mit solcher Frische, sind sie mit solchem idealen Kolorit überzogen und in den Naturanschauungen von so tiefem Gemüthe getragen, dabei mit so vielen menschlichen Beziehungen bereichert und so treffenden Bemerkungen in unbefangenster Weise durchwebt, daß die Wirklichkeit in der That

1) „Briefe an Merck“, Bd. I, S. 259.

2) Vgl. darüber Goethe selbst; „Werke“, Bd. II, S. 360 ff.

überall in die poetische Erklärung hinaufgehoben erscheint[1]). — An den Vorsatz, das Leben des Herzogs Bernhard von Weimar zu schreiben, wozu er vielseitige Studien gemacht, „viele Dokumente und Kollektaneen" zusammengebracht hatte[2]), soll hier nur in so weit erinnert werden, als sich dadurch noch mehr bewährt, wie ernst gerichtet sein Sinn war unter all den Störungen, womit Regiment und Gesellschaft ihn bedrängten.

Wie sehr sich nun aber auch Goethe unter den Zerstreuungen sammeln und seinen innern Menschen gewinnen lassen mochte, so durfte dieser Zustand doch nicht zu lange dauern, wenn nicht der Poet am Ende dennoch verlieren sollte. Unser Dichter fühlte dieses wohl. Die innere Spannung hatte sich den realistischen Anmuthungen des sturmbewegten und vielbeschäftigten Lebens gegenüber allmälig zu äußerster Straffheit gesteigert und die Überzeugung hervorgetrieben, daß es Zeit sei, dem Genius der Idee sein ewiges Recht nicht länger vorzuenthalten und ihn seiner Freiheit und dem Reiche seines höheren Wirkens zurückzugeben. Auch hatte sich in der Atmosphäre des Hofes Manches allgemach abgekühlt, und über die Schauplätze der lauten Freuden zog, wie nach gewaltigen Gewittern, wohlthätige Stille, so daß die Herzogin Amalia meinte, es schlafe Alles, und der Herzog selbst über die Langeweile der Gesellschaft Klage führte. Gleich nach der Schweizerreise trat in dieser Hinsicht eine Art Wendepunkt ein, so daß man jene Reise selbst als eine Krisis des Luststrebens betrachten darf. 1780 schreibt Wieland an Merck, daß der Herzog und Goethe „höchst liebenswürdig" zurückgekehrt seien, daß „es merklich besser gehe" und „daß er in Goethe's öffentlichem Benehmen eine σωφροσύνη wahrnehme, welche die Gemüther nach und nach beruhige". Das Jahr 1785 entvölkerte den Hof vollends, indem Reisen und Bäder demselben viele Mitglieder entführten und eben jene von den Herrschaften selbst beklagte Vereinsamung verursachten. Goethe aber trug immer schwerer an der Bürde des Realismus, und man gewahrte, wie Wieland an Merck schreibt

---

1) Später hat Goethe diese Briefe dem „Werther" angefügt, dessen Ton allerdings darin nachklingt.

2) „Briefe an Merck", Bd. 1, S. 228.

(1784), „daß er allzusichtlich an Seel' und Leib unter der drückenden Last leide, die er sich zum Besten der Andern aufgeladen, — daß der Gram gleich einem verborgenen Wurm an seinem Inwendigen nage". Herder's Umgang wurde ihm jetzt wieder sehr bedeutsam, Hemsterhuys' philosophische Schriften erquickten ihn, und Spinoza's Geist trat ihm durch ernstes Studium seiner Ethik wieder näher. Zugleich hatte er in dieser letzten Zeit sich mehr und mehr den Naturwissenschaften zugewendet, seine berühmte Abhandlung über das os intermaxillare geschrieben, in der Botanik allerlei neue Ansichten gewonnen und überhaupt seine freien Augenblicke am liebsten dieserlei Betrachtungen gewidmet, indem er meinte (an Merck), „daß die Konsequenz der Natur über die Inkonsequenz der Menschen tröste". Je offener ihm aber die Natur ihre Geheimnisse enthüllte, desto lebendiger empfand er eine unwiderstehliche Sehnsucht nach der Kunst, „ihrer würdigsten Auslegerin", die ihm zugleich als „die Vermittlerin des Unaussprechlichen" erschien. Italien war das Land seiner Sehnsucht, von welchem er eben den Frieden und die Beruhigung durch die Kunst erwartete. Diese Sehnsucht stieg allgemach zu einem solchen Grade, daß er, wie er aus Italien schreibt, vor seiner Abreise „keinen lateinischen Autor mehr ansehen und nichts betrachten durfte, was ihm das Bild Italiens erneuete; ja, daß er, wenn es zufällig geschah, die entsetzlichsten Schmerzen erduldete". „Hätte ich nicht", fügt er hinzu, „den Entschluß gefaßt, den ich jetzt ausführe, so wäre ich rein zu Grunde gegangen." Zugleich war seine Seele „zu der vollkommenen Freiheit" gelangt, die nach seiner eigenen treffenden Bemerkung nöthig ist, „um den höchsten Begriff dessen, was die Menschen geleistet haben, in sich aufzunehmen" [1]).

Nachdem er daher in der Stille Alles vorbereitet hatte, brach er plötzlich am 3. September 1786 von Karlsbad auf, „ganz allein, nur einen Mantelsack und Dachsranzen aufpackend". Er fürchtete Begleitung und fühlte doch, daß auf dieser Fahrt, sollte sie ihn beruhigen, Einsamkeit nothwendig war. Darum

1) Übrigens war auch die eingesehene Nothwendigkeit, das erkaltende Verhältniß zu Frau v. Stein zu lösen, ein mächtiger Beweggrund zur Entfernung.

mochte er die Reise, welche Allen ein Geheimniß blieb, wohl „eine unterirdische“ nennen. Wie er sich dem gelobten Lande noch ganz von ferne näherte, „ging ihm schon eine neue Welt auf“, und als er an die Grenze kam und die warme Sonne, den freundlich-milden Himmel spürte, und all das fröhliche Leben des Südens ihm entgegenquoll, da wußte er sich vor Entzücken kaum zu fassen, so daß er sogar meinte, „nun könne man wieder einmal an einen Gott glauben“. Es rührt und erfreut, wenn man sieht, wie das zehn Jahre hindurch „beängstete und bewachte Naturkind in seiner ganzen Losheit wieder nach Luft schnappt“, wie der gereifte Mann, endlich am Ziele seines schönsten Jugendtraumes, sich gleich einem fröhlichen Knaben geberdet, Alles mit dankbarster Anerkennung genießt und in dem Genusse an seine mitgenommenen Werke wie an seine Freunde und Geliebten, die er daheim gelassen, mit gleichem Ernste denkt, stets der höheren Bildung und Erkenntniß auf's eifrigste beflissen. Nichts bleibt ihm fremd oder gleichgültig. Das Land wie das Volk, Himmel, Sonne, Tag, Abend und Nacht wie das Leben, Weben, Singen und Spielen der fröhlichen Menschen, die Schönheiten der Natur wie der Reichthum, den ihm die Kunst entgegenbringt, ergreifen mit ebenmäßiger Wirkung seinen Sinn und sein Gemüth, während sie seine Phantasie beleben und seinen freien Geist zum Höchsten emportragen. Besonders aber war es Rom, wohin ihn das heißeste Verlangen trieb. Je näher er daher der Weltstadt kam, desto mehr beflügelte er seine Schritte, und selbst Florenz konnte den Eilenden kaum einige Stunden aufhalten. Und als er nun einzog in die heilige, ewige Roma, da fühlte er sich beruhigt „für sein ganzes Leben“. Alle Träume seiner Jugend sieht er jetzt lebendig, und nicht vergebens hatte ihm von erster Kindheit an in des Vaters Hause und später in seinen eigenen Zimmern Roms Bild von der Wand freundlich entgegengeblickt. Er fühlte sich wiedergeboren, geläutert und geprüft „in dieser hohen Schule der Welt“. Hier soll „die alte Spreu seiner Existenz hinausgeschwungen werden“. Darum ist ihm denn das Jahr, wo er zu dieser Wiedergeburt kam, das wichtigste seines Lebens. Nicht bloß sein Kunstsinn, auch der „sittliche“ leidet große Erneuerung, und er hofft, daß die moralischen Folgen dieses erweiterten Weltlebens

nach seiner Rückkehr nicht ausbleiben sollen. Freunde und Vaterland werden ihm nun erst wieder recht lieb, und er fühlt, daß die Schätze der Bildung, die er erwirbt und mitbringen will, nicht bloß ihm, sondern auch Andern durch's ganze Leben zur Leitung und Förderniß dienen werden. Seine größte Sorge soll sein, ja keinen falschen Begriff mitzunehmen, und darum wendet er sich Jeglichem, statt es bloß zu genießen, mit der Absicht des Studiums zu.

Nachdem er sich in Rom vorläufig orientirt hatte, ging er nach Neapel. Wenn ihn dort die Kunst beseligte, so riß ihn hier Lage und Umgebung zur höchsten Bewunderung hin. Eine neue Schule eröffnete sich ihm — die Schule der Natur. „Die Natur", schreibt er aus der Mitte dieser Herrlichkeiten, „ist doch das einzige Buch, das auf allen Blättern großen Gehalt bietet." Rom erscheint ihm gegen die Situationspracht der Jungfraustadt ein übel placirtes Kloster. Mit gleichem Eifer, wie in Rom die Denkmäler der Kunst, schaut und betrachtet er nun hier eben die Wunderwerke der Natur. Die See mit ihrem Glanze und mit ihrem schiffbelebten Gestade, die Glut und Finsterniß des tobenden Vesuv, die Fruchtbarkeit des Landes, die duftigen Inseln, die herrlichen Aussichten, Alles bewegte sich in drängenden Bildern vor seinen Augen. Dazwischen erquickte und ergötzte er sich an den offenen, sorglosen Menschen, die den ganzen Tag in dem Paradiese hin- und herrennen, ohne sich viel nach einander umzusehen, in einer Art trunkener Selbstvergessenheit dahinleben, ohne zu denken, nur um zu genießen. Manche Phänomene der Natur und manche Verworrenheiten der Meinungen lernt er jetzt verstehen und entwickeln; wie er denn hier dem Probleme der Urpflanze, welche für ihn eine Lieblingsidee war, mit allem Ernste nachsann und nachforschte. Übrigens weicht ihm auch bei diesem Naturbetrachten die Kunst nicht ganz aus den Augen. Er besucht die reichen Museen und Gallerien, er verkehrt mit den Künstlern, läßt sich von Tischbein, Kniep und Hackert führen und belehren.

Von Neapel treibt's ihn über das Meer nach Sicilien, denn er wollte nichts halb thun, sondern eben als „ein ganz Wiedergeborener zurückkommen. Eine Seereise fehlte aber seinen Be-

griffen noch; die Überfahrt, glaubte er, würde seiner Einbildungskraft nachhelfen. Auch in Sicilien erhebt ihn nun zunächst die Natur. Die Stadt Palermo und ihre Lage ergreifen ihn; er kann nicht mit Worten ausdrücken, „wie diese Königin der Insel ihn empfangen“. Die Harmonie von Himmel, Meer und Erde sind unbeschreiblich, und er lernt jetzt erst Claude Lorrain's, des großen Landschafters, Werke verstehen. Die blühende Pflanzenwelt, die Milde, Wärme und der Wohlgeruch der Luft, das laue Wehen des Windes, der volle Aufgang des Mondes, diese Fülle von Schönheiten dringt tief in seine Seele, sowie die ganze Insel sammt dem Meere ihn zu Homer's „Odyssee“ treibt, deren Sinn und Poesie er in dieser Umgebung, wo die Dichtung selbst bedeutend spielt, erst ganz begreift. Er sieht die Insel der seligen Phäaken leibhaft vor sich und faßt den Plan zu der „Nausikaa“, einem Werke, in welchem er die ganze „Odyssee“ zu dramatisiren versuchen wollte, was freilich nicht zur Ausführung kam, so sehr er sich auch auf dem größten Theile der sicilianischen Reise, die er von Palermo über die angesehensten Städte der Insel ausdehnte, mit dem Gedanken herumtrug. Nächst der Natur nahmen ihn die Ruinen alter Bauwerke, deren Sicilien, besonders die Städte Segest und Girgenti, viele bewahren, in Anspruch und halfen ihm, den großen Geist zu verstehen, den das Griechenvolk mit der Schönheit in so enge Verbindung zu bringen wußte.

Übrigens zog es ihn doch bald nach Rom zurück, wo er auch den folgenden Winter (1788) bleiben wollte, weil er fühlte, daß er Rom selbst noch eigentlich gar nicht gesehen. Es wird ihm nun wieder die Kunst mit jedem Tage befreundeter und „wie eine zweite Natur“. Er fühlt, „daß sich die Summe seiner Kräfte zusammenschließt“; er bekommt „von dem Endlich-Unendlichen einen sichern, ja klaren und mittheilbaren Begriff“. Die titanischen Ideen erscheinen ihm mehr und mehr wie Luftgebilde, je inniger sich sein Geist und seine Phantasie den reinen Gestalten des Menschlichen aufschließt; die stete Gegenwart, womit ihn die Kunst umgeben, hat ihn in der Auffassung des Menschlich-Schönen gereift, gefestigt und ein- für allemal bestimmt. Sein Grundsatz, „sich selbst aus dem Gesichtspunkte des Reinmenschlichen zu finden und zu bilden“, leitete ihn hier auf jedem Schritte.

Nun erst wird's ihm deutlich, daß er eigentlich zur Dichtkunst geboren ist; nun begreift er, wie die Form in ihrer vollen, wesenhaften Bedeutung Alles in sich schließt. In Rom hat er sich selbst erst gefunden, ist er übereinstimmend mit sich selbst, glücklich und vernünftig geworden. In diesem Bewußtsein scheidet er dann von dem Schauplatze seiner Wiedergeburt, zugleich mit dem Vorsatze, das Gewonnene zum Besten der Freunde und der Dichtung zu verwenden [1]).

Er verließ Rom im April des Jahres 1788 und kam im Juni nach Weimar zurück. Die Trennung von der Kunst- und Weltstadt ward ihm schwer; war ja diese, wie wir von ihm gehört, zur Geburtsstadt seines höheren Selbst geworden. „Worte", schreibt er, „können das Gefühl des Schmerzes nicht überliefern, den ich beim Abschiede empfand." Er dachte an Ovid's Verbannung, und rief sich die bekannte Elegie in's Gedächtniß zurück, worin jener Dichter das traurige Bild seiner Abreise von Rom so rührend darstellt. Er mochte nichts ansehen, um sich nicht in der süßen Qual zu stören und „den Duft inniger Schmerzen zu verscheuchen". Doch trat alsbald auch in diese Gemüthsvertiefung die poetische Thätigkeit, um ihn der Welt wieder zuzuwenden. Indem sie ihn trieb, das Empfundene in freiem Worte zu bilden, gab sie seinen Gefühlen dauernde Gestalt. Sein „Tasso", der ihn die ganze Reise hindurch begleitet, wurde das Gefäß, in welches er diese Zustände seines bewegten Innern zu fassen suchte. In den Lust- und Prachtgärten von Florenz schrieb er die schönen Stellen, welche die Erinnerung an die Gefühle, die ihn eben erfüllten, forterhalten sollten. Noch in spätem Alter bemerkt er gegen Eckermann, daß er, indem er über den Ponte molle schritt, sein Glück hinter sich ließ, denn seit jener Zeit habe er keinen wahrhaft glücklichen Tag mehr gehabt.

Mit dieser Reise, deren Verlauf und Inhalt Goethe in der ganzen Klarheit, Ruhe und objektiven Wahrheit epischer Kunst dargestellt hat, und die von dieser Seite her selbst als ein schönes

---

1) S. H. Grimm, „Goethe in Italien" (Berlin 1861) und Schuchardt, „Goethe's italienische Reise" (Stuttgart 1862).

Kunstwerk vor uns hintritt [1]), beginnt nun eine neue, wichtige Epoche für sein Leben, wie für sein Dichten. Fast Alles, was ihn in der vorhergehenden festgehalten, und was etwa noch an den alten Drang erinnern mochte, ward abgestreift. Die sittliche Schönheit, ruhend auf den Säulen der Natur und Kunst, wurde sein Evangelium, seine Religion. Lavater, dessen Prophetenthum er sonst gern geduldet, erschien ihm jetzt nur im Streben, „ein Märchen wahr zu machen", und Jacobi, meinte er, „arbeite sich ab, eine hohle Kinder-Gehirnempfindung zu vergöttern". Dagegen wandte er sich einer neuen Freundschaft zu, die mit ihm gleichen Kultus ästhetischer Weltauffassung theilte — Schiller beerbte die bisherigen Freunde, wie früher Frau v. Stein seine Geliebten beerbt hatte.

Obgleich nun die italienische Reise den Wendepunkt bildet, wodurch sein ganzer Lebenstag sich in zwei Hälften schied, so reicht doch ihre wesentliche Wirkung nicht über die zwei nächsten Decennien hinaus und äußert sich vornehmlich in den letzten achtziger, sowie in den neunziger Jahren, in deren Umfang auch die schönsten Produkte seiner Musenthätigkeit fallen. Hatte Goethe bis dahin mehr oder weniger unter dem Principe der naturalistischen Genialität gedichtet, so stellte er sich von nun an ausschließlich unter das Gesetz der vollendeten Darstellung, der klassischen Form. Bei seiner Rückkehr aus Italien in das „gestalt-

1) Er wollte absichtlich den sentimentalen und subjektiven Ton, den Yorick durch seine „Empfindsamen Reisen" eingeführt, vermeiden, sich möglichst selbst verleugnen und die Dinge in reiner Gegenständlichkeit in sich aufnehmen. — Niebuhr macht freilich der Goethe'schen „Reisebeschreibung" gerade diese objektive Haltung, sowie daß in ihr statt der menschlichen Verhältnisse die äußerliche Welt der Kunst und Natur vornehmlich dargestellt worden, zu einer Art von Vorwurf. Wir wüßten hierauf nichts Treffenderes zu erwiedern, als was Goethe selbst in dieser seiner Reiseschrift (am Ende der 2. Abtheilung) sagt, daß nämlich jeder Mensch nur als „ein Supplement aller übrigen" zu betrachten sei und am nützlichsten und liebenswürdigsten erscheine, wenn er sich als einen solchen giebt, und daß dieses vorzüglich von Reiseberichten und Reisenden gelte. Möchten doch deshalb Andere mit solchem Geschick und solcher Trefflichkeit die sonstigen möglichen Standpunkte ausführen, als Goethe hier den künstlerischen in seinem Verhältnisse zur äußerlichen Welt der Natur und Menschen ausgeführt hat.

lose" Deutschland berührte es ihn daher höchst unangenehm, daß noch Werke mit der von ihm nun ganz überwundenen kraftgenialischen Formlosigkeit in Ansehn standen — Heinse's „Ardinghello" und Schiller's „Räuber" widerten ihn an. Daher kam es denn, daß man ihn nicht so begriff, als er gehofft. Selbst seine Freunde konnten oder mochten ihn nicht verstehen, und doch wollte er ihnen Vieles mitbringen, wie er an Knebel schreibt, „wenn sie nur im Falle seien, es zu genießen". Das waren sie aber eben so wenig als das übrige Publikum. Weder „Iphigenie", noch „Egmont" wollte den Leuten recht und ganz gefallen und „Tasso" vollends war Allen zu kalt. Meinte doch später noch auch Tieck, Goethe sei nach seiner Reise von der Höhe seiner Dichtergenialität herabgestiegen [1]). Lassen wir indeß die Frage, ob seine Jugendproduktionen poetischer sind als die, welche er von jetzt an lieferte, oder umgekehrt, für's Erste auf sich beruhen, so haben wir zunächst nur darauf hinzuweisen, daß es ihm in den Werken, die dieser Epoche angehören, in einem Maße und in einer Art wie keinem Andern gelungen ist, den Geist des Alterthums in unsere Gegenwart zu zaubern, die Naivetät der antiken Kunst mit der Romantik des Gemüths auf's lebendigste zu vermählen und die Schönheit der sprachlichen Darstellung auf die höchste Stufe zu erheben. Die antike Muse hatte die dämonische Drängniß beschwichtigt; Homer hatte über Ossian, Properz und Ovid über Young und alle Genossen der nordischen Melancholie gesiegt.

„Dieser schöne Begriff von Macht und Schranken, von Willkür
Und Gesetz, von Freiheit und Maß, von beweglicher Ordnung"

wurde seitdem das Ziel, was Goethe mit sicherem Blicke und festem Schritte verfolgte; und diesem Mühen verdanken wir, daß nicht leicht eine andere Literatur so objektiv gehaltene und doch so gemüthtiefe Gestalten aufzuweisen hat, als sie uns in den Dichtungen „Iphigenie" und „Tasso", in „Wilhelm Meister", in „Hermann und Dorothea", wie in den „Wahlverwandtschaften" begegnen. Was unsere Sprache an Herzlichkeit und Anmuth, an Harmonie und Kraft besitzt, was ihr an Reichthum der Mittel und an Biegsamkeit verliehen, um allen Bewegungen der Seele

---

1) Vgl. Lenzens „Gesammelte Schriften", Einleitung.

sich freundlich anzuschließen, ist hier im Glanze der feinsten Bildung offenbar gemacht.

Wenn wir nun des Dichters ferneres Wirken verfolgen, so werden wir wiederum besondere Strecken zu unterscheiden haben, die sich mehr oder minder eigenthümlich umgrenzen. Die nächste reicht bis zu dem Anfange der gemeinsamen Thätigkeit mit Schiller (1787 — 95). Wir finden hier den Dichter noch in den ersten Nachschwingungen der seligen Begeisterung, in welche ihn das Land der Kunst erhoben, so wie er uns denn auch mit denjenigen Werken zunächst erfreut, welche die Reise mitgemacht hatten und von ihren Eindrücken unmittelbar genährt und bestimmt erscheinen. „Egmont", „Iphigenie", „Faust" und besonders auch „Wilhelm Meister" hatten ihn begleitet und seine Freuden und Leiden mit ihm freundlich getheilt. Beim ersten Eintritte in Italien, am Gardasee, dann in Rom, in Neapel, bei der Überfahrt nach Sicilien, hernach auf der Rückkehr wieder in Florenz, widmete er diesen Kindern seiner Liebe, besonders aber seinem Lieblinge, „Tasso", die zärtlichste Sorgfalt, so wie er andererseits seiner Herzensbraut, der „Metamorphose der Pflanzen", die angelegentlichste Aufmerksamkeit zuwandte [1]). In der Beschäftigung mit dieser letztern genoß er die schönsten Augenblicke seines Lebens. Sie fiel mit seinem Aufenthalte in Neapel und Sicilien vornehmlich zusammen, und er übte sich daran „auf Wegen und Stegen". Sie war es daher auch, welche nach der Rückkehr seine Sorge alsbald in Anspruch nahm, und zu seinen ersten Arbeiten von damals gehört eine Abhandlung unter jenem Titel, die er „als Herzenserleichterung" bei dem Gefühle des Mangels an Kunstleben schrieb (1790) und später (1797) in dem schönen, lieblichen Gedichte gleiches Namens in sinnvollstem Kleinbilde poetisch reproducirte. In ihr hatte er „Wissenschaft und Poesie" auf's glücklichste vereinigt, weshalb aber auch Keiner sie verstehen

1) „Kaum an dem blaueren Himmel erblickt' ich die glänzende Sonne,
Reich, vom Felsen herab Ephen zu Kränzen geschmückt,
Sah den emsigen Winzer die Rebe der Pappel verbinden,
Über die Wiege Virgil's kam mir ein laulicher Wind —
Da gesellten die Musen sich gleich zum Freunde; wir pflogen
Abgeriss'nes Gespräch, wie es den Wanderer freut."
„Venetianische Epigramme." Nr. 2.

mochte. Die Gelehrten wollten dergleichen Phantasien in ihrem Gebiete nicht gelten lassen, Andere begriffen die ganze Verbindung nicht, die Frauen aber waren „mit der abstrakten Gärtnerei" wenig zufrieden. Und doch lag in der Schrift der tiefste wissenschaftliche Gedanke, der sich später durchgreifende Anerkennung erwarb und dienen sollte, in die Naturwissenschaft ein fruchtbares Princip einzuführen [1]). Was Goethe's sonstiges Leben in Weimar während dieser Jahre angeht, so ist desfalls wenig Bedeutendes hervorzuheben. Das wilde frühere Treiben hatte dem gesellschaftlichen Zusammenfinden literarischer Notabilitäten und vorzüglich geistreicher Frauen Platz gemacht. Auch mit Jena, das seit dem Ende der achtziger Jahre in das Zenith seiner akademischen Blüte und Berühmtheit getreten war, fand vielseitiger Verkehr statt. Die Kant'sche Philosophie, welche dort in dem ältern Reinhold ihren eifrigsten und wirksamsten Verkündiger erhalten hatte, zog aus Nähe und Ferne die Jugend herbei und erschuf ein wissenschaftliches Leben, wie es in der neueren Geschichte der Universitäten bis dahin wohl ohne Gleichniß gewesen. In alle Fakultäten drang der neue Geist, und die literarischen Häupter aus allen Gebieten der Wissenschaft fanden sich dort wetteifernd zusammen, unter denen neben Schiller auch A. W. Schlegel und W. v. Humboldt besonders zu nennen sind. Daß Goethe dieses fröhlich-gedeihliche Leben der Wissenschaft hauptsächlich dadurch mit förderte, daß er die Berufung der angesehensten Männer vermittelte, ist hinlänglich bekannt.

1) Nur schwer konnte für die Schrift ein Buchhändler gewonnen werden, und Goethe stand mit ihr in dieser Hinsicht am Anfange seiner zweiten literarischen Periode ungefähr so verlassen, wie einst mit seinem „Götz". Aus dem oben erwähnten ungemein sinnigen Gedichte desselben Titels heben wir die Schlußverse hervor, weil sie zeigen, wie Goethe auch hier, wie überall, das Menschliche an die Natur zu knüpfen versteht:

„Die heilige Liebe
Strebt zu der höchsten Frucht gleicher Gesinnungen auf,
Gleicher Ansicht der Dinge, damit in harmonischem Anschau'n
Sich verbinde das Paar, finde die höhere Welt."

Die persönliche Beziehung dieses Gedichts galt seiner damaligen Geliebten, nachherigen Frau, Christiane Vulpius. S. über diese und die anderen naturwissenschaftlichen Arbeiten Goethe's Helmholtz in seinen „Populär-wissenschaftlichen Vorträgen" I (Braunschweig 1865).

Für unseren Zweck sind nun aber die poetischen Werke, in denen Goethe seine oben bezeichnete Umwandlung, das Hingeben seines Genies an die Form des Alterthums, zuerst und hauptsächlich bethätigt hat, vor Allem zu betrachten. Im Allgemeinen ist hier sogleich zu bemerken, daß sie den früheren Produktionen gegenüber das Moment der Reflexion, zu welchem der Dichter von Natur hinneigte, bestimmter und reiner hervortreten lassen, und seine Subjektivität mehr in dem Pathos des philosophisch-abgeklärten Menschheitsgefühls, als in der individuellen Frische der unmittelbaren Lebensfülle darbilden. War aber schon dort die Goethe'sche Muse bei aller Lust und Drängniß der Jugend der Einfachheit in Gang und Schmuck geneigt, so zeigt sie sich hier in der Hinsicht noch sinniger und sittiger, was sie jedoch nicht hindert, sich mit allen Kleinodien musikalischer Innigkeit, idealer Betrachtung, praktischer Weisheit und persönlich-schöner Bildung zu umkleiden. Das fruchtbare Gebiet eines wohlangebauten, sonnenreichen Gemüths, die herrlichen Fluren einer treugepflegten Geisteswelt breiten sich in dem anmuthigsten Wechsel der An- und Aussichten, der Scenen und Standpunkte vor unsern Augen auseinander und ziehen immer freundlicher und wärmer den Blick auf sich hin, je mehr man sie anschaut und betrachtet. „Iphigenie", „Egmont", „Tasso" und „Faust" sammt den „Römischen Elegien" und dem späteren „Hermann" — sie alle gleichen eben so vielen Landschaften, aus denen uns eine geheimnißvolle Innerlichkeit mit allem Zauber der Perspektive in klarstem Lichte entgegentritt. Alle sind ähnlich in der Grundauffassung und im Grundtone der subjektiven Färbung, und doch zeigen alle eine andere Seite und andere Beleuchtung des menschlichen Empfindens, Strebens und Denkens.

Dicht am Eingange dieser neuen Epoche steht „Iphigenie" (1787), ein eben so bedeutsames als schönes Symbol der ganzen Dichtungswelt selbst, in die wir nun treten sollen. Wie nach bereits gemachter Bemerkung in dieser der maßbestimmte Geist des Alterthums in die Gemüthsunendlichkeit der Romantik dringt, wie der Ernst des deutschen Nordens sich der heitern Gestalt des Südens anvermählt, ist hier sogleich in einem Haupt- und Musterwerke ausgeprägt. In ihm feiert der Genius des Dichters zuerst

und auf glänzende Weise den schwer errungenen Sieg der freien Kunst über das dämonische Drängen originaler Natürlichkeit, die Versöhnung zwischen der freien Idee und der reinen Schönheit der Form. Mit Recht mag er deshalb dieses Musenkind wohl „ein Schmerzenskind" benennen. Er hat ihn „unterhalten und aufgehalten, beschäftigt und gequält" [1]), es hat, wie der „Tasso", „das meiste und beste Herzblut" von ihm in sich aufgenommen. Schon 1779 hatte er diese Dichtung in Prosa vollendet [2]). Er hatte sie mit auf die Reise genommen und sie empfing den ersten Gruß der Freude, womit ihn der Anblick des Landes erfüllte. Am Gardasee fing er das Werk der Umarbeitung an, welches er in Rom vollendete. Erst hier gelang es ihm, die Prosa in Jambenrhythmus umzudichten, was um so schwieriger sein mochte, als er des prosaischen Styls gewöhnt war und bei der Unsicherheit und Unvollkommenheit der damaligen deutschen Metrik sich diese zum Theil erst selbst schaffen mußte. Wie ihn Moritz, mit dem er in Rom zusammentraf, hierbei unterstützte und ihm die eigentlichen prosodischen Anhaltspunkte bereitete, hat er dankbarlichst anerkannt, indem er gesteht, „daß er es nie gewagt hätte, „Iphigenie" in Jamben zu übersetzen, wäre ihm nicht jenes Schriftstellers Prosodie ein Leitstern erschienen". Auch in dieser Hinsicht datirt von diesem Stücke eine neue dramatische Epoche. Freilich hatte bereits Lessing in seinem „Nathan" den rhythmischen Versuch gewagt (und längst vor ihm Brawe in seinem Preisstück „Brutus"), aber es fehlte hier zu sehr die musikalische Harmonie, als daß ein glücklicher Erfolg hätte eintreten können. Erst der reine Wohllaut, der aus den Jamben der „Iphigenie" ungeachtet mancher metrischen Verstöße tönt, konnte die Anerkennung des Rechts rhythmischer Bewegung im höheren Drama bewirken. Daß man indeß selbst bei solchen Tönen sich noch nicht sofort

1) „Italienische Reise", Bd. I, S. 254.

2) „Werke", Bd. XXXIV. — Stahr hat eine von den verschiedenen Handschriften jener älteren Bearbeitung drucken lassen und mit einer lehrreichen Einleitung begleitet. — Gelegentlich mag hier noch an Hiecke's Abhandlung über die „Iphigenie Goethe's" (1834), sowie an die kleine Schrift: „Goethe's Iphigenie auf Tauris" (1843) von Otto Jahn, erinnert werden.

daran gewöhnen mochte, daß die Freunde des Dichters lieber die alte Prosa, als die neue Jambenform gewünscht, ist charakteristisch genug für den Geschmack der Zeit, wo ein bekannter Kritiker und Literat [1]) die Behauptung wagte, daß der Vers im griechischen Drama nur dem rein äußerlichen Bedürfnisse der Erhebung und Verstärkung der Stimme bei der Größe des Theaters und der Menge der Zuschauer gedient habe und eher Mangel an Bildung als das Gegentheil beweise.

Das Gedicht war noch vor der sicilianischen Fahrt abgeschlossen worden. Mit dem freudigen Gefühle einer schwer überstandenen Prüfung sandte er die Arbeit nach Deutschland seinen Freunden zu, die sich freilich an dem neu gebildeten Kinde eben so wenig von Herzen aus erbauten, als die jungen Männer in Rom, denen er das Gedicht vorlas, und „die, an die früheren heftigen, vordringenden Arbeiten gewöhnt, etwas Berlichingisches erwarteten und sich in den ruhigen Gang nicht gleich finden konnten". Doch traf Tischbein, dem die fast gänzliche Entäußerung der Leidenschaft gleichfalls kaum zu Sinne wollte, nach unserer Ansicht das rechte Gleichniß, indem er es einem Opfer ähnlich hielt, dessen Rauch, von einem sanften Luftdruck niedergehalten, an der Erde hinzieht, indeß die Flamme eine freiere Höhe zu gewinnen sucht. Und ein Opfer ist es wohl, dieses Gedicht, ein reines, auf dem Altare der Schönheit, der Sittlichkeit und der Wahrheit mit reinen Händen dargebracht, ein Opfer, das eben deswegen die gerechte Gottheit versöhnt, weil es ein unblutiges der reinen Gesinnung ist. Später hatte selbst noch Schiller allerlei an dem Werke zu bemerken, das ihm zu wenig eindringliche Sinnlichkeit und zu viel „moralische Kasuistik" zu enthalten schien, obwohl er nicht übersah, daß „das Sittliche des Herzens, die Gesinnung" darin zur Handlung gemacht ist. Im Ganzen aber hielt er die Dichtung für eine episch-verfehlte Tragödie, während er dagegen „Hermann und Dorothea" als ein tragisch-gelungenes Epos ansah [2]). Indem wir nun, von derlei abgesehen, uns der ästhetischen Würdigung dieses merkwürdigen Drama's zuwenden,

---

1) J. J. Engel. Vgl. „Dichtung und Wahrheit", Bd. 1, S. 73 ff.
2) „Briefwechsel", Bd. III, S. 390 u. 391; Bd. VI, S. 80 ff.

verweilen wir nicht bei der Darstellung der Fabel, welche die bekannte griechische Sage von der Iphigenie enthält, wie sie, der Opferung in dem Hafen von Aulis durch die Gnade der Diana entrückt, von dieser in einer Wolke zu den Tauriern geführt wurde, zu den barbarischen Scythen, um hier im Dienste jener Göttin als Priesterin zu leben, und wie dann Orestes, wegen des Muttermordes von den Furien getrieben, mit seinem Freunde Pylades nach dem fremden Lande zog, um hier, dem Orakel des Apollo zu Delphi zufolge, das Bildniß der Diana zu rauben und dadurch zu genesen. Dieses Werk der Sühne des Unglücklichen ist nun der eigentliche Gegenstand des Gedichts, den, um späterer Versuche, z. B. in der französischen Literatur, nicht zu gedenken [1]), bereits Euripides zu einer Tragödie umgedichtet hatte.

Sollen wir die Betrachtung dieses Drama's mit einem allgemeinen Satze beginnen, so würden wir mit Herder sagen, daß, wie einst Sophokles den Euripides, so auch Goethe denselben in diesem Stücke überwunden habe. Wir möchten jedoch, das Urtheil weiter ausdehnend und höher greifend, behaupten, daß, wie die neue Zeit das ganze Alterthum an Tiefe des subjektiven Menschensinnes übertrifft, so Goethe in dieser „Iphigenie" die alte Dichtkunst selber überwunden. Die Befreiung des Menschen

1) So versuchte sich Racine darin, brachte es aber nicht über den ersten Akt hinaus. Bedeutsam für Goethe's Dichtung ist ein anderes späteres französisches Stück, welches unter dem Titel „Iphigénie en Tauride" ein gewisser Guymond de la Touche aus Toulouse herausgegeben, und das großen Beifall fand. Über dasselbe berichtet die bekannte „Grimm'sche Korrespondenz" (1757) und liefert zugleich Bemerkungen (observations) von Diderot zu demselben, welche mit dem Standpunkte und dem Grundcharakter der Goethe'schen Auffassung wesentlich übereinstimmen, wie sehr sonst auch unser Dichter in Absicht auf künstlerische Behandlung und Konsequenz der Ausführung über die Andeutungen des scharfsinnigen französischen Kritikers, dem Villemain (in seinem „Tableau du 18me siècle") die deutsche Weise der Kritik vorhält („il a quelque chose de la liberté de l'école allemande"), hinausgegangen sein mag Ob Goethe übrigens jene Mittheilungen von Grimm gekannt hat, läßt sich nicht mit Sicherheit bestimmen; die Wahrscheinlichkeit darf man annehmen. Am strengsten und am schulmeisterlichsten hat St. Marc Girardin in seinen „Vorlesungen über dramatische Literatur" Goethe's „Iphigenie" beurtheilt.

von der Gewalt der äußerlichen Schicksalsmacht, die Darstellung der modernen Idee, welche die freie menschliche Persönlichkeit an die Stelle der fatalistischen Jenseitigkeit setzt, kurz, die Selbstversöhnung des endlichen Geistes mit dem unendlichen ist nirgends in so heilig-ernster Weise und mit so großer Kunstvollendung dargestellt worden. Hier geht keine bloße Rede von solcher sittlichen Erhebung, die That ist ihre Wahrheit. Wie im Alterthum überhaupt das freie Subjekt mit dem objektiven Welt- und Staatsbewußtsein auf's engste zusammenging, und das Individuum nicht mit dem Urrechte seines Selbst, sondern nur mit dem Rechte der Nation, ihrer geschichtlichen Errungenschaft und ihrer öffentlichen Sittlichkeit sein persönliches Dasein bilden und bestimmen sollte; so war es auch der damaligen Poesie und namentlich der dramatischen, in welcher Recht und Sittlichkeit die wesentliche Substanz ausmachten, eigenthümlich, jenes Verhältniß vorzugsweise in reiner Anschaulichkeit hinzustellen. Die Tragödie, der höchste Ausdruck des Standes menschlicher Subjektivität gegen Welt und Macht der Dinge, eben damit vornehmlich die Poesie des Schicksals, trug daher auch vor Allem das Gepräge der sittlichen Abhängigkeit des menschlichen Individuums von dem Gesetze, welches ihm der Staat, die nationale Sitte, die Geschichte und der Glaube des Volks entgegenbrachten. Sein Schicksal lag nicht sowohl in ihm, in seinem subjektiven Rechte, sich als freies Selbst auf eigenem Grunde aufzubauen und auch sein Unrecht an sein eigenes Wollen anzuknüpfen, als vielmehr in dem objektiven Rechte des Gesetzes, der Sitte und der durch Alles waltenden höchsten Macht. Die Nemesis richtete als Vollzieherin des politischen Ethos, vernichtend, was immer in der Harmonie des Ganzen, wenn auch persönlich noch so schuldlos, mißtönen mochte. So mußte Ödipus die schwere Hand des Schicksals fühlen, weil sein Handeln, obgleich ohne wesentliche subjektive Schuld, ein Mißton war in dem Systeme der objektiven national-staatlichen Sittlichkeit. Die moderne Menschheit dagegen steht auf dem Boden des persönlich-freien Selbst, das aus sich sein Schicksal gestalten mag, je nachdem es sein Menschenrecht gebraucht zum Guten oder Bösen. Der Gang des Schicksals erscheint hier als die sittliche Dialektik der Person, die daher in der modernen Tragödie ihrerseits ent-

sprechenden Ausdruck finden soll. War Shakspeare groß, so war er es vor Allem eben in der Kunst, womit er jene Dialektik in tragischer Tiefe und Bedeutung, wie kein Anderer, durch die Handlung auseinanderlegte [1]). Eine natürliche Folge dieses Unterschiedes mußte nun wohl sein, daß die alte Dichtkunst auch die Genesis der Handlung vielfach an äußerliche und allgemeine Momente knüpfte, die Personen mehr in dem Lichte der vaterländischen Gesammtsitte erscheinen ließ, als in dem stillen Selbstbilden des Gemüths und unter den Bedingungen moralischer Überzeugungen, daß sie mehr typische Grundideen darstellte als rein individuelle Charaktere, in ihren Tugenden und Thaten mehr die objektive Großartigkeit des öffentlichen Lebens versinnlichte, als die tieferen Geheimnisse des inneren Menschen offenbarte. Goethe hat nun in seiner „Iphigenie" gerade darin seinen Dichtergenius auf's herrlichste bewährt, daß er, während bei Euripides die Handlung und ihre Motive fast ganz in die äußerliche Sphäre verlegt erscheinen, während bei demselben Fortschritt und letzte Entscheidung durch objektive Göttermacht (Orakelspruch, Eumenidenrache, zuletzt durch Athene's Wort) herbeigeführt wird, den schönen Sinn der Sage vermenschlicht, das Schicksal aus der Höhe des Olymps in die Seele der handelnden Personen überführt, den Bann der Sünde löst durch Gesinnung, Liebe und Wahrheit, und die Gewalt der dunkeln Höllenmacht bricht durch die sittliche Schönheit eines gotterfüllten Sinnes.

„Rettet mich
Und rettet euer Bild in meiner Seele!"

fleht Iphigenie die Olympier an und enthüllt uns hiermit, wie tiefinnig das Höchste in ihr selber wohnt und wohnen soll.

Indem nun unser Dichter durch das ganze Stück die Macht des Herzens und das Recht persönlicher Gesinnung walten läßt, dabei aber auch zugleich die volle Helle antiker Form und Wahrheitsreine über Inhalt und Darstellung verbreitet, ist es ihm ge-

1) Später hat vornehmlich Richardson in seinen Romanen die individuelle Charakterentwickelung zur Trägerin des Schicksals gemacht und dadurch auf die Ausbildung des bürgerlichen Trauerspiels seit Diderot ganz besonders eingewirkt.

lungen, die schwere Aufgabe zu lösen, die antike Welt im Lichte unserer Gegenwart zu zeigen, das Griechenthum von seiner nationalen Schranke zu befreien und dennoch seinen Geist festzuhalten und dem unseren zu vermählen, sowie rückwärts den Zauber der Romantik auf die gediegene Gestalt der alten Kunstzeit hinzuleiten. Auf der stillen Größe des antiken Lebensernstes ruhend, mit der edlen Würde der alten Muse den Gang der Handlung gehend, gekleidet in die Harmonie der maßbeherrschten Form, getragen von der Einfalt und Erhabenheit des Gedankens, bewegt sich die Dichtung in dem Farbenspiele unserer Phantasie, auf dem Boden seelenvoller Innerlichkeit, persönlicher Selbstvertiefung und germanisch-christlicher Weltanschauung. Wie die Liebe der Mittelpunkt unseres Lebens und unserer Sitte ist, so erscheint sie hier in ihrer schönsten Macht und in ihren edelsten Richtungen als das herrschende Motiv, und wie wir die Liebe im Weibe vornehmlich anzuschauen wünschen, so sammeln sich auch hier alle ihre warmen Strahlen in Iphigeniens schöner Frauengestalt, um von ihr auf Jegliches erwärmend und erleuchtend zurückzufallen und als Friedenssonne den trüben Himmel zu erhellen. Die Liebe rührt und mildert den Scythenkönig Thoas, die Liebe ruft die trauernde Iphigenie zu Vaterland und zu verwandten Griechen, die Liebe löst des Bruders Schicksal und schlingt als Freundschaft um Alle das Band der Treue und des Vertrauens.

Tritt man nun dem trefflichen Gemälde näher, um seine Ausführung genauer anzusehen, so hat man sogleich das vollkommenste Ebenmaß zu bewundern, womit das Ganze sich entfaltet, nicht minder die hohe Kunst, die in gleicher Reinheit durch das Kleinste wie das Größte dringt und nur zu dienen scheint, die Einfalt der Natur selbst dem Auge näher zu bringen. Kein Zug ist verfehlt, kein Wort umsonst gebraucht, Kraft und Milde, Ernst und Heiterkeit, Gefühl und Gedanke gehen Hand in Hand zusammen, und der Ton der Wahrheit spricht aus Allem. In dieser Hinsicht hat Solger Recht, wenn er meint [1]), daß das Stück dem Sophokles

1) „Nachgelassene Schriften", herausgegeben v. Tieck und Fr. v. Raumer, Bd. I, S. 125.

näher stehe, als irgend sonst einem Griechen. – Ein weiterer Vorzug bewährt sich in der Art, wie die Heroenwelt und ihre titanische Verworrenheit, die grauenvolle Nacht der Unthat und das furchtbare Rachewerk des Schicksals in den Hintergrund gestellt und bloß zur Folie gemacht erscheint für das edle sittliche Walten, das der Dichter vor uns auszubreiten gedenkt. Wenn Iphigenie das düstere Gemälde ihrer Ahnherrenwelt, welches sie dem Thoas vor die Augen führt, mit den Worten schließt:

„Und viel unseliges Geschick der Männer,
Viel Thaten des verworrnen Sinnes deckt
Die Nacht mit schweren Fittigen und läßt
Uns nur die grauenvolle Dämmrung sehn",

so hat sie den eigentlichen Punkt bezeichnet, von welchem ihre hohe, klare sittliche Innigkeit sich wiederspiegeln soll. Es ist in der That ein eben so schöner als glücklicher Gedanke, die dämonische Ungeheuerlichkeit eines schicksalverfallenen Geschlechts und in ihm zugleich einer gewaltdurchherrschten Zeit zu enden und die Menschheit mit sich selbst zu sühnen durch die Huld der Sitte einer edlen Jungfrau, die, selbst diesem Stamme entsprossen, aus frommer Liebe zu ihm Alles wagt, um seinen finstern Bann zu lösen. Mag dieser Gedanke auch der alten Sage zum Theil zu Grunde liegen, so ist es doch unseres Dichters Ruhm, dessen tiefen Sinn gefaßt und den Kern von der harten Schale, womit ihn Zeit und Volksansicht umschlossen hielt, befreit und in seiner Reinheit hervorgebildet zu haben; wie er denn in dem ganzen Stücke die Idee des Menschlichen aus der griechisch-nationalen Beschränktheit emporgehoben hat zur Allgemeinheit des Geschlechts.

Der Gang der Handlung selbst ruht wesentlich auf der Begegnung zwischen Iphigeniens sittlicher Gemüthsschönheit und der Kraft des noch rohen Barbarengeistes. Thoas, der Scythenfürst, wird durch ihre Anmuth bezwungen, durch den Adel ihrer Persönlichkeit zu milder Gesinnung umgestimmt. Nicht Athene's Befehl nöthigt ihn, wie bei Euripides, die fremden Gäste ziehen zu lassen, sondern das offene Bekenntniß, das Wort der Wahrheit, die er von der Priesterin vernimmt, und von der diese so schön zu sagen weiß:

„Es hört sie Jeder,
Geboren unter jedem Himmel, dem
Des Lebens Quelle durch den Busen rein
Und ungehindert fließt."

Wenn Orest zu Thoas spricht:

„Gewalt und List, der Männer höchster Ruhm,
Wird durch die Wahrheit dieser hohen Seele
Beschämt und reines kindliches Vertrauen
Zu einem edlen Manne wird belohnt",

so spricht er den eigentlichen Sinn des Stückes selber aus. Ihn selbst heilt von seinem Wahnsinn kein Raub der Bildsäule, kein Opfer, noch, wie schon angedeutet, eine Gottheit, die vom Olymp ihm zu Hülfe kommt — ihn heilt Iphigeniens liebevolles Wort, die Einkehr in sich selbst, die Beseligung eines Traumes; das Gebet der Schwester, die treue Sprache des Freundes geben ihn darauf der Freude des Lebens, dem Lichte der Vernunft, der Freiheit zurück. Und wie schön steht dieses Bild der edlen Jungfrau zwischen den Männergestalten aufgestellt? In Bewußtsein und Haltung einer Antigone vergleichbar, tritt sie aus der Mitte schwer bedrückender Umgebung vor den Betrachter hin, getragen von dem Adel der Gesinnung und der Sitte, jedoch zugleich durchdrungen vom Gefühle weiblicher Bescheidenheit, voll frommer Demuth und kindlichen Vertrauens, den Blick zu den Göttern gewendet, die That der Pflicht geweihet, erfüllt vom Drange, menschlich-schön zu wirken, ein Spiegel der Wahrheit wie der Güte. Wie Dianens Bild am Himmel zieht ihre Gestalt durch die Handlung hin, milde Strahlen ausbreitend über die rauhe, dunkle Scythenwelt, die sie umgiebt, wie über die finstere Nacht der Ahnenzeit, deren Schauer sich zu ihr drängen, Frieden spendend Allen, die ihr nahen. Dem ernsten Männersinne gegenüber will sie „nicht untersuchen, sondern fühlen nur", und meint, „ganz unbefleckt genießt sich nur das Herz". So kennt sie nicht Haß noch Lüge, sie mag dem königlichen Wohlthäter nicht mit Betrug und Undank lohnen, noch von ihm scheiden ohne Segen und ohne das Pfand der Freundschaft. Fortgeführt aus dem schönen Vaterlande in die unbekannte Fremde, aus der Mitte hellenischer Gesittung in die öde Welt der Barbarei, erscheint sie erfüllt von den

süßen Erinnerungen an die Kindheit, voll Sehnsucht nach der Heimat und den Ihren, gedrückt von dem Gefühle der Verlassenheit, aber auch gehoben von der Größe ihres Sinnes, gleich fern von Leidenschaft wie Verzweiflung. Von ihr geht daher die Versöhnung aus, vor ihrem milden Geiste kann weder die Rohheit sich behaupten, noch die Willkür Unrechtes thun. Ihr Wort erringt Sieg und Befreiung. Der Scythe huldigt der Wahrheit, weil sie durch ihren Mund zu seinem Geiste und Gefühle spricht.

Wollten wir noch den sichern Fortschritt der Handlung, die Feinheit der Motive, die Art, wie die Entwickelung und Lösung nicht sowohl durch die Macht der Umstände, als durch die innere Beziehung der Gemüther und Charaktere zu einander herbeigeführt wird, wie die griechische Idee der Menschheit in der Verherrlichung der griechischen Jungfrau sich gleichsam christlich-germanisch modernisirt [1]), wollten wir den Reichthum der Gedanken, die schönen Züge des Herzens, das tiefe und volle Pathos, welches die Darstellung erhebt, den reinen Klang und die hohe, edle Einfachheit der Sprache berühren, dabei das Treffende in der Charakteristik der Personen wie der Verhältnisse, die stille Sorgfalt, womit jeder Zug gebildet worden, näher bezeichnen; so würde ein weit größerer Raum, als uns vergönnt ist, erfordert werden, um das Schöne zu bezeichnen, was von allen diesen Seiten her dem Gedichte entsprießt, das nicht bloß als ein Symbol der Versöhnung des Dichters mit sich selbst, wie es Gervinus nennt, sondern als das Symbol der Versöhnung der Barbarei und Sitte, des Alterthums und der neuen Zeit, der äußern Welt und des innern Menschen, der Nothwendigkeit und sittlichen Freiheit vor uns steht.

Sowohl nach Zeit als Bedeutung tritt zunächst „Egmont" neben „Iphigenie" vor. Obschon bereits in Frankfurt (1775) begonnen, wurde das Stück doch gleichfalls ganz eigentlich in der Mitte jener drängenden Verhältnisse, womit Weimar den Dichter

---

1) Jene Stellung der „Iphigenie" bei Goethe erinnert uns an ein Wort Chateaubriand's in dem „Génie du Christianisme", wo er in Beziehung auf die heilige Marie sagt: „O der bezaubernden Lehre, welche die Furcht vor einem Gotte dadurch mildert, daß sie die Schönheit zwischen unser Nichts und die göttliche Majestät stellt."

umschloß, gebildet, unter dem Einflusse der italienischen Anschauungen in Rom wieder vorgenommen und „vollendet, ohne umgeschrieben zu werden". Es folgte dann 1788 der „Iphigenie" auf dem Fuße in das Publikum nach. „Egmont" war für Goethe „eine unsäglich schwere Aufgabe, die er ohne eine ungemessene Freiheit des Lebens und Gemüths nie zu Stande gebracht hätte". Er schreibt, daß er kein Stück „mit mehr Gewissenhaftigkeit" gemacht habe. Daß übrigens diese persönliche Behaglichkeit und Seelenleichtigkeit sich bei der letzten Durcharbeitung wie ein frischer Frühlingshauch über das Ganze verbreitet habe, ist wohl zu erkennen. Wenn nun „Iphigenie" zunächst die Versöhnung des Dichters mit sich und die Vermählung der Idee mit der reinsten Form feiert, so zeigt „Egmont" den Übergang, die Zweiseitigkeit des Shakspearegeistes und der südlichen Formlust, den alten Freiheitsdrang und das Maß der rhythmischen Bewegung. Er ist ein poetischer Janus, der eben so sehr rückwärts als vorwärts blickt und das Schwanken des Zeitgeschmacks wie des Dichters selbst an sich schauen läßt. Weit entfernt aber, hierin einen Vorwurf zu gründen, müssen wir vielmehr die geniale Art anerkennen, womit das Schwankende oder der Übergang selbst in eigenthümlich-bezeichnender Haltung zur Darstellung kommt. „Egmont" ist nicht aus einem plastischen Gusse, wie die „Iphigenie", dagegen bietet er sich der Anschauung in malerischer Perspektive — und hierin liegt ein wesentlicher Punkt seiner ästhetischen Bedeutsamkeit. Es haben gleichsam zwei Principien und zwei Dichter an ihm gedichtet. Die „barbarischen Avantagen" der Romantik [1]) wollten sich nicht verdrängen lassen von den Harmonien der antiken Welt. Diese greifen daher auch nur stellenweise hinein und mäßigen im Bunde mit den lyrischen Partien den romantischen Drang. Die Doppelseitigkeit hat übrigens ihre schöne Vermittelung in der idealen Einheit des Gesammtbildes, dessen Vollendung und Wirkung nichts zu wünschen übrig lassen.

1) „Werke", Bd. XL, S. 331 u. 332. (Anmerkungen zu „Rameau's Neffen", wo Goethe auch das Recht des Genies zur Bestimmung der Dichtgattungen in Anspruch nimmt.)

Das Stück liegt zum Theil dicht neben den gleichzeitig umgearbeiteten Operetten „Claudine von Villa Bella" und „Erwin und Elmire", und Goethe selbst nennt in seiner „Italienischen Reise" den „Egmont" „ihren Nachbar". Man vernimmt die Klänge des musikalischen Landes, in welchem der Dichter daran bildete. Uns erscheint indeß dieses Eindringen des Gesanges, um sogleich dabei zu verweilen, hier keineswegs als etwas Fremdartiges oder Störendes, vielmehr paßt es ganz zu der lyrischen Stimmung wie zu den Phantasien des Helden und ist geeignet, dessen romantische Stellung bedeutsam zu heben. Nun aber ist es gerade die romantische Idealität des „Egmont", wodurch sein tragisches Interesse auf eigenthümliche Weise gesteigert wird. Das Stück ist insofern die Tragödie einer romantisch-schönen Individualität, welche einen besondern Vorzug noch darin hat, daß sie das Individuelle in seinem tragischen Untergange zu einer erhabenen Weissagung einer großen nationalen Zukunft macht. Es ist die Tragödie eines idealen Gemüths, welches, in die Mitte einer weltgeschichtlichen Krisis gestellt, den Konflikt des Idealen mit der Wirklichkeit darstellt und sein Schicksal eben in der einseitigen Entwickelung seiner Idealität sich selbst bereitet.

Der Charakter, den der Dichter uns als tragische Hauptperson vorführt, vereint alle Elemente eines ideal-romantischen Gemüths. Er ist Ritter in vollem Sinne des Worts, Held in Schlachten, seinem Könige ergebener Vasall, Freund der Minne und der Freiheit. Ihn nun, dessen Wesen und Lebenselement die Phantasie ist, der sich in ihrem sonnigen Gebiete allein bewegt, ihren sorglosen Träumen sich überläßt, der, ihren Freuden in Liebe und Genuß der Gegenwart hingegeben, das Gewitter nicht bemerkt, das über ihn heranzieht und das er zum Theil durch jene unbefangene, besinnungslose Phantastik selbst veranlaßt hat, trifft mitten in dem Spiele seiner heiteren Laune die harte Hand des Schicksals, die mit seinen Träumen sein Dasein zugleich zerstört. „Scheint mir die Sonne heut, um das zu überlegen, was gestern war?" In diesen Worten Egmont's haben wir den ganzen Mann. Mit dieser Lust an der Gegenwart lebt und stirbt er. Der Niederländer liebt ihn, „weil ihm die Fröhlichkeit, das freie Leben, die gute Meinung aus den Augen sieht",

wie Soest, der Krämer, von ihm sagt. Seine Politik, sein Verhältniß zur Nation, zu seinem Lande, zu dem ernst-bedächtigen Oranien, selbst zu Alba, dabei sein ritterliches Vertrauen zu dem despotisch-argwöhnischen Philipp — Alles wird getragen von der Phantasie, Alles durchwirkt von ihren Bildern.

Ganz und voll erscheint dieses Phantasieleben in dem Verhältnisse Egmont's zu Klärchen, und weit entfernt, dasselbe mit Schiller [1]) für eine bloße Episode zu halten, die, statt das Interesse des Gegenstandes zu erheben, es nur schwächen könnte und darum zu theuer erkauft sein soll, müssen wir darin vielmehr eine Hauptbeleuchtung des Charakters und der ganzen Stellung des Helden finden. Freilich bringt uns diese vorgebliche Episode „um das rührende Bild eines Vaters, eines liebenden Gemahls", wie Schiller weiter bemerkt, da Egmont Gemahlin und Kinder hatte, die er innig liebte; allein das Alles gehört nun einmal nicht in Plan und Gesichtspunkt dieser Tragödie, die ja kein bürgerliches Rührstück, sondern eine Tragödie in höherem Style sein soll. Überhaupt hat Schiller, der im Einzelnen Manches treffend zu erinnern weiß, und mit ihm Viele, jene eigentliche Grundidee des Stücks verkannt und daher auch Vieles mißkannt, was, auf sie bezogen, als wesentlich, als meisterhaft erfunden und behandelt erscheinen muß, wohin außer Anderm auch der verklärende Traum am Ende des Stücks zu rechnen ist, worin Schiller nur etwas Opernhaftes sehen will, höchstens einen sinnreichen Einfall, den er gern entbehrt hätte, um „eine Empfindung rein zu genießen" [2]). Allein um eine bloße Empfindung war es dem Dichter überhaupt nicht zu thun, sondern um etwas bedeutend Höheres, um eine ideellere Wirkung. Sowie der Mann das Leben mit heiterem Blicke angesehn, sowie ihm Freiheit und Liebe gleich sehr Bedürfniß gewesen, ohne um Beide bedächtig sich zu mühen, sowie er gerade durch diese Sorglosigkeit, dadurch, daß er, wie Alba zu ihm sagt, „unvorsichtig die Falten des Herzens entwickelt", sein Schicksal herbeigezogen; so war es ein glücklicher Gedanke, gerade

1) In der bekannten Recension des Stücks.

2) Die Schlußscene in Schiller's „Jungfrau von Orleans" ist viel opernhafter als die Traumvision des „Egmont" und bei Weitem nicht so motivirt als diese.

am Schlusse des so vollführten Lebens in einsamer Haft, wo sich die Einbildungskraft leicht belebt und Nahes und Fernes, Hoffnung und Furcht, Vergangenheit, Zukunft und Gegenwart zu einem Bilde gestalten mögen, noch einmal das Licht seiner Phantasie in vollstem Glanze strahlen, ihn den Traum des Lebens noch einmal voll und wirklich träumen zu lassen. „Ja, sie waren's, sie waren vereint die beiden süßesten Freuden meines Lebens; die göttliche Freiheit, von meiner Geliebten borgte sie die Gestalt" — so spricht Egmont, da er aus dem Traume erwacht, und spricht er nicht damit das schöne poetische Geheimniß aus, welches der Dichter bei seinem Werke hegte? Muß nicht der tragische Effekt durch den Kontrast, daß auf diese lichte Sonne des schönsten Traumes unmittelbar die Nacht des Todes folgt, zu bedeutsamster Höhe gesteigert werden? Wie sehr aber Goethe in dieser Tragödie eben die Phantasie in ihrer Verbindung mit dem Gemüthe zur Folie des Schicksals machen wollte, beweist noch insbesondere Zeichnung und Stellung, in welcher Klärchen vor uns hintritt. Mögen Herder und Andere mit ihm in diesem Bilde die Nuance zwischen Göttin und Dirne vermissen, uns scheint, daß beide Züge demselben gleich fremd und ferne bleiben. Hier sah Schiller besser, der Klärchen unnachahmlich schön gezeichnet findet und „durch nichts veredelt als durch die Liebe". Doch hat auch er versäumt, gerade auf das Phantastische besonders hinzuweisen, wodurch jene Liebe so eigenthümlich gefärbt wird. Die Schwärmerei überwiegt das Sinnliche, sie wirft um Klärchens Liebe den Glanz des Ritters vom goldnen Vließe, wovon das liebe Mädchen so entzückt erscheint, und worin sie ein Symbol ihrer eigenen Liebe erblickt, „die sie eben so am Herzen trägt", wie der Geliebte das Zeichen jenes Ordens. Sie liebt in Egmont nicht bloß den Mann, sie liebt an ihm all das Herrliche, das Glänzende, was ihn nach Stand und Rang, nach Ruhm und Volksliebe, in Kleid und Ritterthum umgiebt. Egmont ist das Ideal von Allem; er hat sie „die Seinige" genannt, und das ist ihr das Höchste. Seinen Namen hat sie „in den Sternen oft mit allen seinen Lettern gelesen". Bezeichnend sind in dieser Hinsicht des Dichters eigene Worte, der ihre Liebe gleichfalls mehr „in den Begriff der Vollkommenheit des Geliebten", ihr Entzücken mehr „in den

Genuß des Unbegreiflichen, daß dieser Mann ihr angehört, als in die Sinnlichkeit" setzen wollte [1]). In dieser Verklärung der Liebe durch die Phantasie, in der Sorglosigkeit, womit sie gleich dem Geliebten das Glück der Gegenwart genießt und den Sturm nicht ahnt, der ihre Seligkeit im nächsten Augenblicke grausam zerstören soll, in der naiven Hingebung des einfachen Bürgermädchens an den vom Glanze der Geburt und des Ruhms umstrahlten Mann, endlich in der Art, wie sie in ihm das Vaterland und ihr Volk selber liebt, wie sie gleich ihm die niederländische Freiheit unbewußt in das Pathos ihrer Liebe verwebt und zuletzt noch wie eine Heldin die Mitbürger zur Befreiung des Geliebten aufruft — in Allem sehen wir das vollendete und schönste Gegenbild von Egmont selbst, so innig in sein Dasein verschlungen, daß es mit ihm wohl leben und sterben mußte [2]).

Haben wir nun so auf den Standpunkt hingewiesen, von welchem aus das Stück zu fassen ist, wenn die eigenthümliche Tragik, die in ihm liegt, richtig gewürdigt werden soll, haben wir hinlänglich angedeutet, wie diese nicht sowohl in der Bedeutung des Historischen zu suchen ist, als eben in der Persönlichkeit, wofür die Geschichte zunächst nur Mittel ist; so möchte wohl kaum weiter nöthig sein, die Vorwürfe abzuweisen, die von dem Mangel an historischer Treue hergenommen werden. So wenig aber das Stück eigentlich geschichtlich ist, so glücklich ist die Geschichte benutzt worden, um die persönliche Tragik zu motiviren und in ihr hellstes Licht zu stellen. Eine mächtige, folgenreiche Umwälzung des Staats war ausgebrochen, von allen Seiten herrschte Gährung und stieg in rascher Entwickelung. Die Macht und der Argwohn der Regierenden hier, die Unzufriedenheit und die Widerstandslust des Volks dort traten mit jedem Tage drohender einander gegenüber. Unruhe, Furcht, Trotz, Mißtrauen, Aufregung aller Art, politische wie religiöse, erfüllte die Gemüther. Die Großen des Landes standen bereits in offener Empörung,

1) „Italienische Reise." „Werke", Bd. XXIV, S. 146.

2) Auf das Verhältniß Klärchen's zu Egmont paßt so recht, was Goethe in der „Eugenie" sagt:

„Und ach, den größten Abstand weiß die Liebe,
Die Erde mit dem Himmel auszugleichen."

während die Bürger bereit waren, ihrem Beispiele zu folgen, oder in verderblicher Parteiung auseinanderzugehen. Da kam der eiserne Alba, der Henker des finsteren, rachsüchtigen Philipp, mit ihm zogen mörderische Schaaren, Tod und Schrecknisse jeglicher Art. Die Gefängnisse füllten sich mit Verhafteten aus allen Ständen, die öffentlichen Plätze mit Schaffotten. Unter solchen Stürmen, Gefahren und Drängnissen sehen wir nun Egmont mit dem Selbstvertrauen eines Unschuldigen, mit dem Leichtmuthe eines Jünglings hingehen, um sich des Lebens und der schönen Gewohnheit des Daseins zu freuen. Er glaubt an Fürstenwort und Fürstengunst, während Betrug und Arglist, Gewaltstreiche und Verfolgung ihn allseitig umgeben. Er hört nicht das warnende Wort der Freunde, weil er mit flamändischer Offenheit auf die Gerechtigkeit der Sache baut, die er noch vor dem schrecklichen Alba zu vertheidigen wagt, da dieser längst seinen Untergang beschlossen. Getragen von der Heiterkeit der Phantasie und dem Wohlwollen im Herzen, wandelt der Mann sorglos in dem Gewittersturme, dessen Blitz ihn plötzlich treffen und verderben soll. Das Schicksal vernichtet Den, der ihm zu leichtsinnig vertraute, und hierin gerade, sowie in dem eben bezeichneten Kontraste der objektiven Mächte und der subjektiven Freiheitsidee liegt die tragische Wirkung, womit das Stück jeden sinnigen Beschauer ergreifen muß. Ob nun Egmont mit jenem leichtmüthigen Charakter geeignet war, namentlich dem gewaltigen Alba gegenüber, der Träger des Tragischen zu sein, hat man wohl gefragt und bezweifelt. Allein einerseits erscheint Egmont überhaupt schon deswegen von hinlänglicher Wichtigkeit, als er die Gunst des Volks in hohem Grade genoß, wodurch er den spanischen Gewalthabern bedeutend genug erscheinen mußte, ihre Aufmerksamkeit ihm zuzuwenden, andererseits tritt er auch vor Alba selbst mit einem Freimuthe auf, der diesem verdächtig und gefährlich genug dünken mochte, ja, um so gefährlicher, als Egmont von sich sagen durfte, „daß er nicht knickere, wenn's um den ganzen freien Werth des Lebens geht". Und sind jemals bedeutsamere Worte hoher politischer Gesinnung gesprochen, ist der staatsklugen Wahrheit irgend ein offenerer Ausdruck gegeben worden, als in dem Gespräche Egmont's mit jenem fanatischen Vollzieher einer unge-

rechten und schlechtberechneten Politik? Wir hören Lehren, auf die man jetzt und immer Diejenigen hinweisen möchte, welche in kurzsichtigem Übermuthe das Volk ohne Volksgesinnung regieren wollen; wie denn das Stück überhaupt eine Warnungstafel für alle Diejenigen sein kann, welche in Mißkennung der Macht der Ideen und des Geistes der Zeit die Revolutionen aus ihrer furchtbaren Tiefe heraufbeschwören.

Vom künstlerischen Gesichtspunkte aus erscheint noch der Gegensatz bedeutsam zwischen dem harten hinterlistigen Spanier, der „ein eherner Thurm ohne Pforte" dasteht, und dem unbefangenen, menschlich-vertrauenden Niederländer. Gleich treffend ist die Gegenüberstellung von Egmont und Wilhelm von Oranien. Dieser, schweigsam und beobachtend, „steht immer wie über einem Schachspiele und hält keinen Zug des Gegners für unbedeutend", während der Freund auf des Königs Gunst wie auf breitem Grunde fußen mag. Wenn man übrigens dem Dichter als Fehler vorwerfen will, daß Oranien in seiner nur flüchtigen Erscheinung kaum motivirt sei, so ist dagegen zu bemerken, daß er gerade in dem Augenblicke auftritt, wo die Gefahr sich zur Katastrophe zu bilden anfängt, daß er den ganzen finstern Hintergrund der Lage uns plötzlich sehen läßt, und hiermit eben seine Rolle hinlänglich ausspielt. Ihn verweilen lassen, bis auch er von dem Arm der Rache erfaßt wird, ihn, den Umsichtigen, ohne Noth seinem Henker entgegenführen, wäre noch etwas mehr als ein dramatischer Schnitzer gewesen.

Sehen wir von andern Besonderheiten ab, welche die weitere Charakteristik und Organisation des Stücks betreffen können, so bleibt uns noch übrig, im Allgemeinen auf die große Kunst hinzuweisen, womit das politische Moment in die persönliche Tragik verwebt worden, worauf wir schon im Vorbeigehen hingedeutet haben. In dieser Hinsicht stellt sich der „Egmont" bedeutsam neben den „Götz". In beiden Dichtungen werden uns welthistorische Krisen vorgeführt. Doch ist „Götz" mehr historisch gehalten, während „Egmont" ganz eigentlich politische Perspektiven bietet. Die bedeutende Revolution, durch welche die Niederlande die Weltmacht Spaniens zuerst brachen und die Freiheit als Losungswort in die neue Geschichte Europa's führten, tritt in

ihrem Herannahen wie ein fernes Wetterleuchten vor den Blick; wobei die Meisterschaft zu rühmen, mit der die politischen und bürgerlichen Verhältnisse, alle Elemente, alle Gegensätze, alle Wirren, aus denen sich die große Staatsbegebenheit und Egmont's Schicksal zugleich entwickeln sollten, sammt den persönlichen Beziehungen von Anfang an dargelegt und wie zu einer Überschau ausgebreitet werden, in aller nationalen Eigenthümlichkeit und mit den sprechendsten Lokalfarben auf dem Grunde der gemeinsamen Volksthümlichkeit. Aus der national-partikularen Staatslage spricht uns zugleich das allgemeine politische Princip, zu dessen Verwirklichung seit der französischen Revolution die Geschichte vorschreitet, entgegen, das Princip der Einheit des Volks und des Staats unter der höchsten Autorität des Gesetzes. Die Verleugnung dieses Princips abseiten der Herrscher auf dem Grunde absoluter Willkür und Macht führt eben so sicher zur Revolution, als diese, einmal reif, durch keinen Kompromiß mit der Vergangenheit zu vermeiden ist. Die wahre politische Freiheit, welche dauern soll, darf nicht bloß auf zufällig-persönlichem Wollen ruhen, sie muß rein aus sich erstarken, wenn sie stark sein und bleiben soll. Egmont's Tod war die Verneinung alles Kompromisses der neuen Zeit mit dem Principe der Vergangenheit, zugleich aber, wie ihn der Dichter mit dem Scheine der Freiheit so kunstvoll umgiebt, das Triumphzeichen der letztern, die auf dem Schaffotte ihres Opfers die Fahne ihres Sieges erhob.

Es würde aus dem Gesichtspunkte unseres Werkes zu weit führen, wollten wir mit unserer Analyse in die Einzelheiten des Stücks vorgehen. Es genügt, hier die wesentlichen Punkte, auf denen die eigentliche ästhetische Bedeutung — die tragische Idee und Ausführung — beruht, hervorgehoben zu haben. Auch hoffen wir, daß es klar geworden sein dürfte, wie wenig die Beschuldigung „einer sehr zweideutigen Größe", welche Gervinus über Egmont ausspricht, gerechtfertigt sei. Daß übrigens auch Egmont mehr durch sich selbst, als durch die Macht gegenständlicher Verhältnisse untergeht, daß er, statt wie Oranien die Gefahr zu meiden, sich ihr mit freiem Schritte entgegenbringt, statt im Kampfe zu erliegen, in lyrischer Seelenstimmung den Streich des Schicksals erwartet und empfängt, erinnert abermals an Goethe's

eigenthümliche Tragik, die wir schon in „Götz" erkannt haben, und der wir bei ihm überall begegnen. Seine Muse fühlte sich nur der Tragödie des Gemüths gewachsen, nicht der der That. Hier gehen Goethe und Schiller auseinander, welchem Letztern die That das wesentlichste Bedürfniß war. Auch in „Tasso", zu dem wir sofort uns wenden wollen, finden wir denselben Gang des Schicksals. Es ist die eigenste Natur des Subjekts, die ihn treibt und seinem Schicksale überliefert; auch hier umgeht der Dichter das Problem einer objektiven Tragödie, vor dessen Lösung er nach eigenem Geständnisse, wie wir schon angeführt, sich zurückzog, weil sie in seine subjektive Abgeschlossenheit störend einzugreifen drohte.

„Tasso", der 1790 erschien, war ebenfalls bereits zehn Jahre früher angefangen und in Prosa vollendet worden. Auch ihn nahm der Dichter mit nach Italien, wo er ihn mit besonderer Sorge hegte und pflegte. Ihm zuliebe entsagte er einem andern Plane, der ihn nicht wenig beschäftigte. Er wollte eine „Iphigenie in Delphi" schreiben, allein jenes alte Thema erfüllte ihn zu tief, als daß er dem neuen angemessene Aufmerksamkeit hätte schenken können. „Tasso" war so sehr sein Selbst, er hatte mit dessen Lage und Stellung so sehr das Eigene in seinen Erlebnissen und Schicksalen verwebt, daß eine Trennung von dieser Dichtung eine Trennung von dem eigenen Leben gewesen sein würde. Von allen Papieren begleiteten ihn allein die ersten Akte des „Tasso" auf der Fahrt nach Sicilien. Schon hatte er sich mit den rhythmischen Formen und Überzeugungen so befreundet, daß ihm die alte Arbeit weichlich und nebelhaft vorkam und er die metrische Umbildung vornahm. Als er Rom darauf zum zweiten Male verließ, um es nicht wieder zu sehen, als er das Schmerzgefühl über den Abschied tief in sich durchlebte, da war es „Tasso", dem er all „die süße Qual" überlieferte, woraus in den Lust- und Prachtgärten von Florenz die Stellen entstanden, die als Zeugen seiner damaligen Gefühle gelten können Er verglich sein Schicksal mit dem des Tasso; der schmerzliche Zug einer leidenschaftlichen Seele, die zu einer unwiderruflichen Verbannung hingezwungen wird, geht durch das ganze Stück. Daher auch zum Theil jene Ausführlichkeit, womit dasselbe in mehreren

Stellen behandelt worden ist, sowie wohl überhaupt das Vorwalten des Pathos in der dramatischen Bewegung und Fortleitung der Handlung. Erst nach der Rückkehr des Dichters schloß sich das Ganze bei einem zufälligen Aufenthalte in Belvedere bei Weimar ab, wo so viele Erinnerungen bedeutender Momente den Dichter durchwebten.

Auch im „Tasso" ist es nun, wie wir kurz vorhin gesagt, das Subjekt in seinem persönlich-idealen Freiheitsdrange, das uns der Dichter vergegenwärtigt, und es steht das Stück insofern auf demselben Grunde wie „Werther", „Götz", „Egmont" und „Faust". Nur die Verhältnisse und Standpunkte sind verschieden, und vor Allem ist sogleich die Virtuosität zu rühmen, mit der es gelungen, diese neue Variation aus einem besondern Tone und in einem eigenen Takte auszuführen. Wenn im „Werther" die Selbstüberhebung des Subjekts sich durch den ganzen Drang gemüthlicher Abstraktion dem Rechte der Wirklichkeit entgegenstellt, wenn Götz Staat und Gesetz in seine Person verlegt, Egmont das freie Spiel seiner gemüthlichen Phantasie der Macht der umgebenden Dinge zum Trotz behauptet; so soll im „Tasso" die geniale Persönlichkeit des Dichters, gleichsam als ein urrechtliches Privilegium, der objektiven Wirklichkeit gegenüber zur Geltung gebracht werden. Mit dieser genialen Subjektivität will sich der Held des Stücks an Alles wagen, „sich für ein einzig auserwähltes Wesen" halten,

„Das Alles über Alle sich erlaubt",

wie Antonio sagt.

„Die letzten Enden aller Dinge will
Sein Geist zusammenfassen."

„Frei will er sein im Denken und im Dichten", denn „im Handeln schränkt genug die Welt ihn ein." — Von diesem Standpunkte aus steht „Tasso" am nächsten zu „Faust", als dessen Gegenstück er betrachtet werden kann. Faust führt seine intellektuell-moralische Kraftgenialität in den Kampf gegen die Macht weltlicher Beschränkung überhaupt, Tasso will Schiller's Wort: „Es soll der Dichter mit dem König gehn", zur Wahrheit machen und setzt daher die Tiefe seiner poetischen Empfindung ein wider

die Schranken traditioneller Standessitte. Beide sind Idealisten, aber Faust sucht seinen Idealismus in dem realistischen Weltgenusse zu beschwichtigen, während Tasso den seinigen als solchen festhält und daher zuletzt in der Resignation sich selbst verneint. Hierin liegt dann das Specifische in der Tragik der Tasso'schen Persönlichkeit. Was die übrigen Verhältnisse angeht, so erscheint Tasso mehr dem Werther zugebildet. Wie dort Goethe eine bestimmte Epoche mit ihren Stimmungen, die er selbst erfahren und deren Ableben er in sich beschließen wollte, individualisirt, so giebt Tasso seinerseits Rechnung und Facit eines eigenen Lebensstadiums des Verfassers, in welchem ihm wohl der Gegensatz zwischen Dichtung und Hofleben, zwischen dem Poeten und Staatsmanne, kurz, zwischen genialer Freiheit und objektiver Beschränkung oft genug zum lebendigen Erlebnisse geworden sein mochte [1]). Auch war dieser Punkt in der Sturmzeit in Frage gekommen, und Klinger mühte sich genugsam ab, den Dichter und den Weltmann auszusöhnen, was ihm eben so wenig an ihm selber als in seiner bekannten Schrift „Dichter und Weltmann" gelingen wollte. Die Abstraktion zwischen beiden blieb bestehen. Wie nun in seinem Leben, so hat Goethe auch in diesem Gedichte gleichsam die Dialektik des besagten Konflikts und seiner Versöhnung durchgeführt, in diesem Processe aber auch zugleich den der Läuterung der subjektiven Persönlichkeit durch das Gesetz und Recht der gesellschaftlichen Sitte vorgestellt. Beides ist es, worauf wir hier besonders hinzuweisen haben. Das erste Jahrzehnt in Weimar hat uns Goethe gezeigt, wie er das Staatsgeschäft nach allen Richtungen hin versuchte, wie er die Stimme seiner poetischen Genialität oft verstummen ließ vor den Ansprüchen staatsmännischer Überlegung und Entsagung, wie er sich in seine Brust vertiefte den Gesellschaftsforderungen gegenüber, die gemüthliche Welt ländlicher Idyllität sammt dem Glücke der Liebe pflegte in Mitte eines Hofs und seiner unvermeidlichen Äußerlichkeiten und ceremoniösen Richtigkeiten. Auf Alles dieses haben wir aufmerksam gemacht und

1) Daß darum, wie Lewitz („Über Tasso", Königsberg 1839) meint, „das Hofleben in seinem ganzen Umfange und tiefsten Wesen" die eigentliche Aufgabe des Gedichts sei, liegt uns fern, zu behaupten. Damit vergl. Hiecke.

zuletzt hervorgehoben, daß er den zur höchsten Stufe getriebenen Kampf auf einmal entschied, indem er nach Italien eilte und hier in der heiteren Umgebung von Natur und Kunst die Beruhigung fand, zu der ihn damals sein ganzes Wesen drängte [1]).

Ist nun jener Konflikt in seiner dialektischen Entwickelung und Lösung Hauptaufgabe, deutet selbst die kaum erwartete Wendung am Schlusse auf die rasche Weise hin, womit Goethe die Last des Druckes von sich warf, als sie die Fülle ihrer Schwere erreicht und ihm unerträglich geworden war; so müssen wir, noch abgesehen, was sonst im Guten oder Bösen von dem Gedichte sich sagen läßt, vor Allem anerkennen, daß jene persönliche Beziehung des Dichters abermals auf das glücklichste zur Allgemeinheit der Idee erhoben worden. Wir glauben mit einem Individuum und seinen besondersten Launen zu verkehren und finden zuletzt das Schicksal der Poesie selbst und des poetischen Gemüths überhaupt versinnlicht. Daß es in dem Stücke nicht um eine bloße Anekdote von einer Liebesintrigue mit der Prinzessin von Ferrara zu thun ist, und daß letztere, wenn auch als stoffliche Grundlage dienend, doch keineswegs die eigentliche Substanz der Handlung ausmacht, vielmehr nur das Mittel bietet, diese in ihrem Entwickelungsgange zu stützen und in einem Gesichtspunkte möglichst zu versammeln, läßt sich nicht verkennen, wenn man das Ganze nach Anfang, Mitte und Ende faßt und damit seine eigentliche dramatische Konsequenz im Auge hält [2]).

---

1) Über das Verhältniß des Weimarer Hoflebens zu unserer Dichtung lesen wir von Goethe selbst folgende Bemerkung bei Eckermann: „Ich hatte das Leben Tasso's, ich hatte mein eigenes Leben, und, indem ich zwei so wunderliche Figuren zusammenwarf, entstand in mir das Bild des ‚Tasso'. Die weiteren Hof-, Lebens- und Liebesverhältnisse waren übrigens in Weimar wie in Ferrara, und ich kann mit Recht von meiner Darstellung sagen: sie ist Bein von meinem Bein und Fleisch von meinem Fleisch." Wie sehr sein Liebesverhältniß zu Frau von Stein auf das Werk Einfluß geübt, geht aus den mehrberührten Briefen des Dichters zu dieser liebenswürdigen Frau hinlänglich hervor.

2) Über die thatsächlichen Beziehungen, welche dem „Tasso" unterliegen, und denen man bei Betrachtung des Gedichts oft mehr als nöthig nachgefragt hat, kann hier nicht die Rede sein. Es genügt zu bemerken, daß Tasso an dem Hofe des Herzogs Alphonso zu Ferrara längere Zeit gelebt, daß er

Zunächst nun finden wir auch hier wieder das wesentlichste Interesse in den Hauptcharakter verlegt. Alle Momente der Handlung zielen darauf hin, diesen in seiner subjektiv-tragischen Bedeutung möglichst hervorzubilden. Jene Momente sind daher vorzugsweise solche, welche geeignet sind, die innere Persönlichkeit des unglücklichen Tasso herauszustellen. Die ganze Ökonomie des Gedichts zeigt demnach mehr ein Seelenleben, als sie eine bedeutende Begebenheit zur Entwickelung bringt. Die äußerliche Handlung ist sehr beschränkt und einfach, wogegen die psychologische Motivirung überwiegt und der Proceß der innerlichen Gemüthsbewegung mit größter Kunst und Wahrheit versinnlicht wird. Der dramatische Punkt ruht deshalb vornehmlich in den Personen, ihrer Stellung und Wechselbeziehung zu einander. Diese sind nun insgesammt nicht nur an und für sich höchst bedeutsam charakterisirt und mit meisterhafter Hand gezeichnet, sondern auch in ihrer Eigenthümlichkeit so gehalten und gruppirt, daß sie in ungezwungener und natürlicher Weise den Charakter Tasso's und in ihm die ideale Abstraktion der poetischen Subjektivität in vollkommenster Beleuchtung hervortreten lassen. So wie diese Subjektivität überhaupt an der verständigen Positivität der staatsmännischen Welterfahrung und praktischen Wirksamkeit ihren Gegensatz hat, so ist auch die Entwickelung des Stücks wesentlich an den Kontrast zwischen Tasso und Antonio geknüpft worden. Tasso vertritt, wie schon gesagt, die poetische Idealität, Antonio die prosaische Realität [1]). Der Kampf dieser beiden Lebensprincipe

bei diesem Fürsten zuletzt, man weiß nicht recht warum, in Ungnade fiel und sogar als Wahnsinniger zu langjähriger Einsperrung verdammt wurde, daß allerdings von einem vertrauten Verhältnisse Tasso's zur Prinzessin Eleonore bei italienischen Schriftstellern (z. B. G. Manso, einem Zeitgenossen Tasso's) die Rede ist, während Andere (wie Serassi) dasselbe bloß als ein Freundschaftsverhältniß darstellen. Übrigens war die Prinzessin unvermählt und schon an der Grenze ihrer Jugendjahre, als Torquato Tasso an den Hof ihres Bruders kam. Über dies fragliche Verhältniß hat Theodor Jacobi in dem „Lit.-hist. Taschenbuche" von Prutz (Jahrgang 1848) anziehende Nachrichten gegeben.

1) Goethe selbst nennt bei Eckermann den Antonio „den prosaischen Kontrast von Tasso", und bemerkt zugleich, „daß es auch zu ihm nicht an Vorbildern gefehlt habe".

wird in den zwei Männern und ihrem Zusammentreffen bei der größten Einfachheit mit solcher Wahrheit vor- und ausgeführt, daß man auch hier die seltene Kunst des Dichters bewundern muß, die mit so geringen Mitteln so viel Schönes zu schaffen weiß. Ohne unerwartete Ereignisse, ohne Aufbietung gewaltiger Leidenschaften, ohne sonstige Hebel von Intriguen und Zufällen leitet sich Alles in natürlichem Gange aus dem Widerspruche und der Begegnung dieser beiden Charaktere ab.

Tasso, den die Geschichte als einen Mann überliefert hat, in welchem die Genialität des Dichters mit der Laune individueller Stimmung innigst verwebt erscheint, bot den glücklichsten Stoff, an dem sich die Idee des Stücks anschaulichst vergegenwärtigen mochte. Der historische Tasso, wie er namentlich in seinen Gedichten sich uns darstellt, war ein Dichter voll gemüthlicher Tiefe bei überwiegender Empfänglichkeit für das Schwärmerische und Romantische. Frühzeitig aus dem Kreise ernster Studien, denen er ohnedies nicht sehr geneigt war, in die unsteten Wechsel des Lebens hineingezogen, mit seinem Vater, Bernardo, der gleichfalls Dichter war, fast immer auf Wanderungen begriffen, konnte er seinem ohnehin reizbaren und beweglichen Charakter keine Festigkeit, seinen Gefühlen keinen Halt gewinnen. Das Sentimentale erhielt so das Übergewicht, und die Einbildung beherrschte das Wollen. Den Mittelpunkt seiner Dichtung bildet die Liebe, um welche er Heldenthum und Religion sich bewegen läßt. Schon der Gegenstand seines berühmten Epos, des „Befreiten Jerusalems", deutet auf jene Seite vorwaltender Romantik hin. Die Behandlung selbst aber beweist, daß es dem Dichter mehr darum zu thun war, den Stoff zum Träger seiner subjektiven Gemüthszustände und persönlichen Sympathien zu machen, als ihn in seiner eigenen gegenständlichen Inhaltlichkeit mit objektiver Wahrheit darzustellen. Überall erblicken wir darin mehr das eigene Bild desselben mit seinen phantastischen, melancholischen und sentimentalen Zügen, als das Bild und den Sinn der Begebenheit, die er uns schildern will. Statt der in sich selbst zusammengehaltenen und in diesem Zusammenhalte fortschreitenden Handlung sehen wir eine Galerie empfindungsreicher, lyrisch gehaltener Episoden, eine Reihe schöner, anziehender Situationen und malerischer

Einzelheiten. Der Dichter kann nicht Herr werden über seinen Gegenstand, sein Geist sich nicht des Geistes der Jahrhunderte jener mittelalterlichen Bewegung bemächtigen, sich nicht auf die Höhe der Zeit und in die eigenthümliche Fülle der Nationalität versetzen, um das Allgemeine jener geschichtlichen Weltthat in freier Schöpfung anschaulich darzubilden. Er selbst bleibt der Spiegel, aus dem Alles wiederstrahlt, seine Empfindsamkeit und Schwärmerei sind die Farben, womit er seine Helden und ihre Thaten schildert. Es ist „das Geheimniß einer edlen Liebe“, was er „dem holden Liede bescheiden anvertraut“. So ist denn das Epos des Tasso gewissermaßen nur die Totalisirung seiner lyrischen Gedichte, in denen er seine rechte Dichterweihe offenbart. Hier spricht die volle Wärme des Herzens und sie spricht in den reizendsten, seelenvollsten Tönen. Diese Laute nun sind es eben, welche der Goethe'sche „Tasso“ uns so treu und klar wiederklingen läßt. Vergleichen wir dann mit jenen Zügen, die uns der Dichter in seinen Werken bietet, weiterhin die Berichte seiner Biographen, so haben wir eine Persönlichkeit, wie wir sie kurz vorhin bezeichnet. Das Talent erscheint vom Temperamente vorwiegend getragen und gefärbt, und durch das Grillenhafte der subjektiven Vereinsamung schlägt der Stolz des poetischen Bewußtseins und des idealen Rechts. Daß Goethe in der Art, wie er die geschichtliche Wahrheit mit der freien Idee in diesem Charakter vermählt hat, ein Meisterwerk künstlerischer Charakteristik gegeben, welche um so höher steht, je vollkommener es gelungen ist, aus der Eigenthümlichkeit des Charakters das Schicksal desselben zu entwickeln, muß sich jeder sinnigen Betrachtung von selbst bekunden.

Zunächst dem Tasso steht Antonio, das entschiedenste Gegentheil des Dichters, der, weil demselben die Grazien ausgeblieben sind, „nicht an dessen Busen ruhen kann“. Mit musterhafter Konsequenz, wie dort die ideale Überhebung des Poeten, ist in diesem Charakter die kalte Besonnenheit des Staatsmannes sammt der Unduldsamkeit des realistischen Praktikers vergegenwärtigt. Die dramatische Bedeutung aber liegt, wie vorhin bemerkt, in der Gegenüberstellung und dem Begegnen beider Personen. Wie überaus trefflich berechnet erscheint es z. B., daß Antonio in seiner verneinenden Kälte gerade in dem Augenblicke mit Tasso

zusammentrifft, wo derselbe auf dem Gipfel seines Glücks steht? (1. Aufzug, 4. Auftritt.) Der kalte Griff in die Seligkeit, wovon dieser ganz erfüllt sich selber kaum noch faßt, ist von ungemeiner dramatischer Wirkung, um so mehr, als die ganze Scene mit dem Ende des Stücks, dem vertrauensvollen Hingebēn Tasso's an diese nämliche Persönlichkeit, im höchsten Gegensatze liegt. Aber gerade hierin, dünkt uns, sammelt sich der eigentliche tragische Punkt des Stücks. Die Art, wie zwischen Beide die Prinzessin gestellt erscheint, wie sie in stiller Tiefe die Leidenschaft verbirgt, die sie zu dem jungen Dichter fühlt, wie sie das Recht der Sitte mit der Macht dieses Gefühls auszugleichen sucht und bei aller Hoheit fürstlichen Bewußtseins die reinsten Züge weiblicher Zärtlichkeit bewahrt, zeigt uns ein Frauenbild, wie es nur unserm Dichter gelingen mochte. Neben dieser Kunst in der Zeichnung des Charakters der Prinzessin an und für sich ist aber besonders noch darauf zu achten, wie in ihre Charakteristik zugleich die wesentlichsten dramatischen Motive für den Zweck der Handlung gelegt worden sind. Eben das Maß nämlich, womit Lenore dem feurigen Enthusiasmus des jungen Freundes gegenüber ihre Leidenschaft beherrscht, dient auf's wirksamste, daß dieser sein eigenthümlichstes Wesen, sein volles persönliches Selbst hervorkehren mag. Leichter würde es freilich gewesen sein, wenn Goethe, wie Viele wünschen, die Prinzessin mit gleicher Leidenschaftlichkeit, wie den Tasso, gezeichnet hätte; allein das Leichtere ist nicht das Erste der Kunst, die vielmehr sich da am meisten genügt, wo sie die Wahrheit der Sache aus der Tiefe der Verhältnisse selbst zur lichten Anschauung emporhebt. Unwillkürlich erinnert uns übrigens jene Gegenüberstellung an die von Werther und Lotte, wo auf der einen Seite gleicher Sturm der Leidenschaft und gleiche Verkennung der objektiven Ordnung drängt, während auf der andern gleiche Beherrschung des Gefühls, gleiche Achtung der Verhältnisse waltet. Die Prinzessin, kränklich von Jugend auf, war dadurch nur um so tiefer in sich selbst gewendet worden und hatte in diesem Insichleben eine Innigkeit gewonnen, welche, obgleich dem Wesen nach mit der Gemüthsstimmung des Tasso verwandt, in ihrer stillen Bewegung eine eigenthümliche Wirkung macht. Was die Sanvitale von ihr sagt:

„Denn ihre Neigung zu dem werthen Manne
Ist ihren andern Leidenschaften gleich —
Sie leuchten wie der stille Schein des Monds
Dem Wandrer spärlich auf dem Pfad zur Nacht",

charakterisirt sie eben so schön als wahr. In ihr ist die Liebe vergeistigt und wagt nur an der Hand der Grazien und der holden Sitte hervorzutreten.

Könnten wir hier auch die vielen poetischen Schönheiten, welche die Dichtung im Einzelnen noch weiter bietet, genauer würdigen, so würden wir näher darauf hinweisen, wie kunstvoll schattirt die Erscheinung der mehr weltlich gesinnten Gräfin Sanvitale neben der Prinzessin zu Tasso steht, wie eigenthümlich abgewogen der Herzog Alphons zwischen Letzterm und Antonio in die Mitte tritt, so daß sich das bedeutsamste Wechselwirken der Charaktere in ungezwungener Lebendigkeit der Betrachtung zeigt und man kaum begreifen kann, wie Aug. W. Schlegel behaupten mag, keine der handelnden Personen sei so geschildert, daß man ihr Wohl und Weh mit vollem Herzen zu dem Seinigen machen könne [1]); wir würden auf die Sorgfalt hinweisen, womit nicht nur jeglicher Charakter, sondern jedes andere Moment in der Ausführung durchgearbeitet und behandelt worden; wir würden die klassische Vollendung und Ausstattung der Sprache rühmen, in der eben so die Wahrheit des Gegenstandes als die innigste Bewegung des Gemüths ihren treuesten, einfachsten Ausdruck findet; wir würden an die Feinheiten der Gedanken, an das Treffende in den Maximen, an die Reife einer freien Welterfahrung, an die schöne Bildung erinnern, die aus dem Ganzen spricht und Zeugniß giebt von dem Ernste, womit ein langes Denken das Werk der Phantasie durchdrungen hat; wir würden endlich auch noch die Geschicklichkeit betonen, die sich in der Art und Weise zeigt, wie die südliche Natur, das Kolorit Italiens, seine Kunst und Dichtung, durch Handlung, Charaktere und Sitten scheint. Der Schluß, den Schlegel gleichfalls nicht ganz befriedigend findet, und worin Solger ein bestimmteres Hervorheben der Unsterblichkeit des Dichterruhms vermißt, dünkt uns vielmehr aus dem Gesichts-

1) „Kritische Schriften", Bd. I, S. 15 ff. Auch „Göttinger Gelehrte Anzeigen" (1790).

punkte des ganzen Stücks auf's vorzüglichste motivirt. Es kam ja darauf an, die Versöhnung des Genius mit dem Gesetze der Wirklichkeit durchzukämpfen, das Gemüth des Dichters mit dem Verstande des Weltmanns auszugleichen und den idealen Schwärmer in der Erkenntniß seines schönen Irrthums sein Schicksal selber finden zu lassen. Alles drängt zuletzt zu diesem Punkte hin. In allmäliger, wechselseitiger Anerkennung werden Beide einander angenähert. Antonio kehrt den Adel der Gesinnung stets mehr und mehr heraus und gewinnt dadurch des jungen Dichters Vertrauen, der nun an demselben Felsen, an dem seine Einbildung scheitern sollte, sich mit dem besseren Reste seines Selbst halten und retten will. Dieses entsagende Hingeben an das Recht der Welt, gegen das noch kurz zuvor das Herz im heftigsten Sturme emporgeschlagen, ist von wahrhaft tragischer Rührung. Das Höchste, die Versöhnung der Idee mit der Welt, wird durch den höchsten Schmerz der ersten selbst errungen. Der Weltmann scheint zu siegen, allein der Dichter weiß, daß er bei diesem Siege die Ehre der Dichtung rettet. Denn Eines bleibt ihm, die Thräne des Schmerzes und, was ihm vor Allem beschieden und ihm über Alles geht, die

„Melodie und Rede,
Die tiefste Fülle seiner Noth zu klagen."

Da, wo der Mensch in seiner Qual verstummt,

„Gab ihm ein Gott, zu sagen, wie er leide."

Der Schluß ergreift in dieser harten Entsagung um so tiefer, je entschiedener der Kontrast ist zwischen dieser winterlichen Entlaubung und dem Frühlingshimmel, mit dessen blumenreichen Kränzen die Liebe am Anfange des Stücks des Dichters Stirn umwindet und ihn zur höchsten Seligkeit des Lebens zu weihen scheint. — Und so haben wir denn auch hier wieder eine Tragödie des Gemüths, das, indem es nur sich selber leben und genügen will, sich sein eigenes Schicksal selbst bereitet. Die Natur des Menschen ist sein Schicksal. Zu diesem Thema Goethe'scher Weltansicht giebt Tasso einen neuen poetischen Kommentar.

Wie weit der Dichter in diesem Stücke seinem fürstlichen Gönner und dessen Hofe in Weimar Rechnung getragen, mag hier

im Besondern unerörtert bleiben. Jedenfalls aber darf man es als einen nicht geringen Vorzug gelten lassen, daß es ihm gelungen ist, ohne seinen Genius der Schmeichelei zu opfern, das Bild der Gegenwart und ihrer Gunst in dem ähnlichen Bilde der Vergangenheit abzuspiegeln, in Ferrara Weimar zu idealer Anschauung hinzustellen. Daß die Produktion übrigens wegen der vorherrschenden Innerlichkeit der Handlung wenig theatralisch ist, erkennt man leicht; auch hat der Dichter dieses selbst gefühlt. Er meint sogar, daß die Erscheinung auf dem Theater beinahe unmöglich sei, und zwar nach seiner Ansicht wegen der theilweisen Ausführlichkeit in der Behandlung [1]). Es kommt in dieser Hinsicht freilich Alles auf die Kunst der Schauspieler an, wie auf Bildung und Geschmack des Publikums.

Wollten wir in der Betrachtung der Werke, welche in die Zeit der italienischen Reise und von da bis zur näheren literarischen Verbindung mit Schiller fallen, die dramatische Seite ohne Unterbrechung verfolgen, so müßten wir nun vor Allem dem „Faust" unsere Aufmerksamkeit zuwenden, der 1790 in seiner ersten fragmentarischen Gestalt erschien und, theilweise gleichfalls in Italien berücksichtigt, dem Kern nach aber aus den früheren Jahren stammend, die bedeutsamste Darbildung der bisher charakterisirten Drangbewegungen, wie sie sich in Goethe selbst vornehmlich individualisirten, enthält und gleichsam eine dramatische Koncentration des „Götz", „Werther", „Egmont" und „Tasso" bietet. Da dieses Werk indeß fortwährende Ergänzungen und Erweiterungen erfuhr und in seinem zweiten Theile erst 1831 vollendet wurde, mithin, wenn wir seinen ersten Anfang gewissermaßen schon in die Straßburger Zeit zu verlegen haben, die ganze literarische Laufbahn des Dichters, wie die wichtigsten Gemüths- und Geisteserlebnisse desselben in sich zusammenfaßt; so scheint es der Sache und chronologischen Forderung zugleich angemessen, mit diesem Gedichte die gesammte Betrachtung zu schließen und in ihr die Summe des reichsten poetischen Wirkens und Lebens zu ziehen. Für jetzt also davon absehend, wollen wir in wenigen flüchtigen Worten die dramatischen Nebenwerke, die dieser Zeit angehören,

1) „Nachgelassene Werke", Bd. XX, S. 251.

heranführen und später die übrigen Produktionen, namentlich die „Römischen Elegien", einer kurzen Betrachtung unterziehen. Jene ersteren sind nun ganz eigentlich aus dem Verhältnisse Goethe's zur französischen Revolution hervorgegangen und in der That nur der Ausdruck der ganz äußerlichen persönlich-zufälligen Auffassungsweise, womit der Dichter sich damals jenem großen Ereignisse gegenüber subjektiv einrichtete. Schon haben wir in der allgemeinen Charakteristik desselben zu bemerken gehabt, wie er bei seiner eigenthümlichen Persönlichkeit die gegenständlichen Dinge und Ereignisse nur insofern auf sich wirken ließ und mit ihnen in Wechselbeziehung trat, als er fühlte, sie in sich aufnehmen, verarbeiten und in das eigene Selbst umwandeln zu können, ohne sich davon in der Ökonomie seines Innern gestört oder bedrängt zu finden. Daher die Neigung, Alles, was entweder durch Häßlichkeit, sinnliche Zudringlichkeit oder die Gewalt der Äußerlichkeit ihn beunruhigen und in die wohlbestellte Hausordnung seines Gemüths bedrohlich eingreifen konnte, von sich abzulehnen.

Was nun die Revolution angeht, so gesteht Goethe selbst, „daß ihn gerade in dem Momente, als die ungeheueren Weltbegebenheiten Jedermann innerlich beunruhigten, äußerlich bedrängten, das rastlose Bestreben, sich nach allen Seiten auszubilden, überfiel". Gesteigert wurde aber seine anfängliche Gleichgültigkeit zu vollkommener Abneigung, als die Revolution in raschem Schritte mit ihrer überwältigenden Macht immer weiter in die Mitte einer faulen Gegenwart vordrang und einen Gang annahm, vor welchem nichts bestehen bleiben mochte, als sie sich mit Mitteln und Handlungen umgab, die, in der Nähe angeschaut, selbst den kräftigsten Blick verwirren und zurückscheuchen durften. Hinzu kam bei ihm die durch Gewohnheit und Verhältnisse genährte und persönlich gewordene Achtung vor der fürstlichen Würde und den bestehenden Formen ihrer Erscheinung, was bei ihm um so wichtiger war, als er, von Natur der Ehrfurcht vor Höherem zugeneigt, die aristokratische Haltung, der Menge gegenüber, liebte [1]).

---

1) „Ursprünglich eignen Sinn
Laß dir nicht rauben.
Woran die Menge glaubt,
Ist leicht zu glauben."

„Zahme Xenien", Bd. V.

Doch mochte er das Unrecht, welches die Gewalt bisher gegen eben diese Menge geübt, keineswegs verkennen, und er meint, man solle nur redlich sein gegen den Pöbel und ihn zum Menschlichen anziehen, so werde er sich schon mäßigen [1]). Wie sehr ihn übrigens jene Auflehnung der Weltgeschichte gegen die Anmaßung der privilegirten Menschen und gegen die Nichtswürdigkeit ihres Gefolges empörte, spricht er mehrfach aus. „Alle Freiheitsapostel — sie waren ihm immer zuwider.“ Er konnte es Reichardt nicht vergeben, daß er sich mit Wuth und Ingrimm in die Revolution geworfen [2]), „während er, die gräulichen und unaufhaltsamen Folgen solcher gewaltthätig aufgelösten Zustände mit Augen schauend und zugleich ein ähnliches Geheimtreiben im Vaterlande durch und durch blickend, ein- für allemal am Bestehenden hielt, an dessen Verbesserung, Belebung und Richtung zum Sinnigen, Verständigen, er sein Lebenlang bewußt und unbewußt gewirkt hatte“. Diese Gesinnung „konnte und wollte er nicht verhehlen“ [3]). Der Umsturz alles Vorhandenen schreckte ihn, „ohne daß die mindeste Ahnung ihm zusprach, was denn Besseres, ja nur Anderes daraus erfolgen solle“. Es verdroß ihn, „daß dergleichen Influenzen sich nach Deutschland erstreckten, und daß verrückte, ja unwürdige Personen das Heft ergreifen sollten“ [4]). Obwohl daher selbst mehrfach in die Mitte der Bewegungen hineingezogen, erst nach Breslau gefordert, wo der Krieg gegen Frankreich sich in den sichtbarsten Zeichen bewaffneter Stellungen ankündigte, dann selbst

---

1) „Venetianische Epigramme“, Nr. 56. Über die Revolutionsberedsamkeit sagt er ebendaselbst (Nr. 58):

„Mir auch scheinen sie toll — doch redet ein Toller in Freiheit
Weise Sprüche, wenn, ach! Weisheit im Sklaven verstummt.“

2) S. Düntzer, „Aus Goethe's Freundeskreise“ (Braunschweig 1868, S. 173—214), der übrigens nachweist, daß Reichardt auch noch durch andere, nichtpolitische, Handlungen und Gesinnungen den Dichter gereizt hatte.

3) „Tages- und Jahreshefte.“ „Werke“, Bd. XXVII, S. 42.

4) „Aber wie sollte die Welt sich verbessern? Es läßt sich ein Jeder
Alles zu und will mit Gewalt die Andern bezwingen,
Und so sinken wir tiefer und immer tiefer in's Arge.“

Diese Verse schob Goethe in seine Übersetzung des „Reineke Fuchs“ ein, an der er damals arbeitete.

theilnehmend an dem Feldzuge in der Champagne (1792), wußte er sich überall auf sich zurückzuziehen, und statt dem großartig-bedeutsamen Schauspiele ernst und muthig in's Gesicht zu sehen, beschäftigte er sich dort mit vergleichender Anatomie und ließ sich hier von einigen Theilen des Fischer'schen physikalischen Wörterbuchs begleiten. Und so mag er es denn wohl selbst wunderlich finden, daß „er in der bewegtesten Welt als ein Einsiedler in sich selbst abgeschlossen lebte". Daß er späterhin in allmäliger Anerkennung der wesentlichen Tendenzen der Revolution dieser selbst ihr Recht gewähren wollte, bekunden sein „Hermann" wie seine „Natürliche Tochter" hinlänglich.

Aus jenen früheren Stimmungen nun gingen ganz eigentlich „Der Bürgergeneral", „Die Aufgeregten" und „Die Unterhaltungen der Ausgewanderten" hervor; auch der „Groß-Cophta" gehört seiner Grundrichtung nach hierher. Der „Reineke Fuchs" wurde in gleichem Sinne vorgenommen. Dieser begegnete ihm „bei der damaligen widerwärtigen Art, sich an die unvermeidliche Wirklichkeit halb verzweifelnd hinzugeben", als wünschenswerthester Gegenstand. Von Gottsched's prosaischer Bearbeitung der berühmten „Thierfabel" unterstützt, ging er (1795) an die metrische hochdeutsche Umbildung der „Unheiligen Weltbibel", weil ihm die Arbeit zu Hause und auswärts zu Trost und Freude gereichte. Sie folgte ihm zur Blokade von Mainz, und während ein Tag dieser wiedereroberten Stadt ihm „Symbol der gleichzeitigen Weltgeschichte" war, diente ihm jenes Buch „als eine Übung in Hexametern", die jedoch, obwohl hin und wieder das Gepräge des Exercitiums tragend, im Ganzen mit gefälliger Harmonie dahin fließen. Es gefiel ihm, daß in dieser Dichtung Alles, „wenn auch nicht musterhaft, doch heiter" zugehe, und der gute Humor nirgends gestört erscheine. Daß in solcher lächelnden Behaglichkeit, womit er die schrecklichen Übel der Gesellschaft von damals beleuchten wollte, für den etwas Beleidigendes liegen mochte, der vor dem ungeheuren Umsturz in der damaligen Zeit Besinnung und Freiheit der Anschauung verlor, wollen wir gern zugestehen, ohne deshalb mit Gervinus darin überhaupt eine Beleidigung zu finden. Vielmehr scheint uns die Art, wie der Dichter die Sophistik pfäffischer und diplomatischer Lüge sammt der Tradition

gottbegnadeter Gewalt zur Anschauung bringt, ganz zeitgemäß zu sein und dürfte selbst noch in der Gegenwart zum Spiegel für Alle dienen, die auf jenen Wegen das ewige Recht des Volks verderben wollen [1]).

Zunächst steht nun unter den eigenen damaligen Produktionen des Dichters der „Groß-Cophta", welcher, wie vorhin gesagt, seiner Haupttendenz nach in die bezeichnete Atmosphäre der Revolutionsantipathie gehört, als deren erstes eigentliches Symptom er uns entgegentritt. Zwei Richtungen begegneten sich in den achtziger Jahren in der Gesellschaft und zeigten, wohin man auf dem Wege der emancipativen Strebungen gelangen wollte. Einerseits war es die politische Freisprechung des Subjekts gegenüber dem absoluten monarchischen Dogma, andererseits die gewalt- und geheimnißsüchtige Selbsthülfe, womit die fortdrängende Individualität sich zu befriedigen suchte. Mit den revolutionären Bewegungen verband sich so theilweise der Ordensmysticismus, der, von der Rosenkreuzerei ausgehend, sich besonders in Deutschland fast epidemisch verbreitete und in mancherlei Richtungen und Formen zur Erscheinung kam. Wunderkuren, Geisterseherei, Zauberkunst, abergläubische Phantastik aller Art hatte sich vielfach der Gemüther bemächtigt. Cagliostro, ein Sicilianer aus Palermo gebürtig, wußte sich dieser Stimmung zu bemächtigen, um sie zu allerlei Betrügereien und Täuschungen zu gebrauchen, überhaupt eine umfassende Mystifikation auszuführen. In Frankreich hatte längst die Revolution ihre Nähe in unzweideutigen Zeichen angekündigt und sich zunächst gegen den Hof, namentlich gegen die Königin Antoinette gewendet. Diese wurde nun in die berühmt und berüchtigt gewordene Halsbandgeschichte, welche 1785 in Frankreich so ungemeines und bedrohliches Aufsehn erregte, verflochten und gelegentlich bedeutend kompromittirt. Cagliostro spielte in der Intrigue mit seiner Geheimkunst eine bedeutende Rolle. Auf Goethe hatte die Geschichte gleich anfangs „einen unaussprechlichen Eindruck" gemacht und ihm „den unsittlichen Abgrund in dem Stadt-, Hof- und Staatsleben sammt seinen gräulichsten Folgen gespensterhaft eröffnet". Er verfolgte den bezüglichen Proceß mit

1) Gern erinnern wir an Kaulbach's treffliche Zeichnungen zu dem Gedichte, die an sprechender Charakteristik wenig zu wünschen übrig lassen.

größter Aufmerksamkeit und bemühte sich bei seinem Aufenthalte in Sicilien um nähere Nachrichten über den vorgeblichen Grafen Cagliostro (Joseph Balsamo) und seine Familie. Um nun dieses Stoffes, der sich bei ihm gesammelt und sich durch die Beziehungen zu der eben eintretenden Revolution an Druck und Furchtbarkeit für ihn bis zum höchsten Grade gesteigert hatte, los zu werden, verwandelte er nach gewohnter Weise das ganze Ereigniß unter dem Titel „Groß-Cophta" (wie sich Cagliostro wohl zu nennen beliebte) in ein Drama, und zwar ursprünglich in eine Oper, später in ein Schauspiel. Das Stück, welches er schon 1789 schrieb, das aber erst 1792 erschien, steht hinsichtlich seines Verhältnisses zu den mystischen Verirrungen jener Zeit mit andern, z. B. dem „Geisterseher" von Schiller, auf gleichem Boden, erinnert aber in seiner Weise an Eigenes bei Goethe selbst, der für derlei Kuriosität von jeher gewisse Sympathie gehabt hatte; wie er ja denn schon in Straßburg seine alchymistisch-kabbalistischen Liebhabereien sorgfältig vor Herder'n zu verbergen suchte. An- und Nachklänge der Art vernehmen wir in „Triumph der Empfindsamkeit", in „Wilhelm Meister", in „Faust", auch in den „Wanderjahren". Das Stück mit den trüben Seitenlichtern, welche es auf die politische Lage der Dinge fallen läßt, gehört nach Erfindung, Ausführung und ganzer Haltung zu den schwächsten Produktionen der Goethe'schen Muse. Es wollte und konnte auch wohl nicht leicht Jemandem gefallen. Am wenigsten waren Goethe's Freunde davon erbaut, die Besseres von ihm zu erwarten sich berechtigt glaubten. Der Gegenstand ist weder in seinem Ernste, noch nach seiner komischen Seite hinlänglich erfaßt. Für jenes fehlt die Vertiefung in das Verhältniß zu dem Schicksale eines alten Reichs und seiner Königsfamilie, für dieses die humoristische Entschiedenheit und Frische der Charakteristik der thörichten Epidemie, worauf es doch ankommen sollte. Wenn wir auch mit G. Forster, der aus dem Stücke nicht klug werden konnte, von „einem platten, hochadeligen Alltagsdialog" in demselben nicht reden wollen, so ist es uns doch unmöglich, es für etwas mehr als höchst mittelmäßig zu halten [1]).

---

1) Vgl. Düntzer, „Neue Goethestudien" (Nürnberg 1861), S. 136—218.

In dem „Bürgergenerale" und den „Aufgeregten" rückt Goethe der eigentlichen Revolution näher, allein ohne deren Geist und Charakter treffender darzustellen. Das erste Stück (1793), welches nicht verschmäht, als zweite Fortsetzung der „Beiden Billets", eines französischen Lustspiels des Grafen Florian, aufzutreten [1]), giebt sich die Miene eines humoristischen Schwanks, in welchem zum Theil die bekannte Devise der Revolution „Freiheit und Gleichheit" parodirt werden soll. Wir müssen es dem Goethe-Enthusiasmus überlassen, in der Produktion Poesie zu finden; uns scheint sie ein Beweis zu sein, daß der große Dichter Gabe und Standpunkt seines früheren genialen Humors längst verloren hatte. Ganz charakteristisch für den Goethe'schen antirevolutionären Quietismus klingt die salbungsvolle Predigt, welche der Edelmann zuletzt zur Erbauung der politisch Gläubigen hält, der da meint, daß „die aufrührerischen Gesinnungen ganzer Nationen keinen Einfluß haben werden", und „daß man den politischen Himmel allenfalls einmal Sonn- und Festtags betrachten solle", ohne sich bei dem eigenen heitern Himmel viel darum zu kümmern, wenn in der Nachbarschaft „unglückliche Gewitter unermeßliche Fluren verhageln".

„Die Aufgeregten", in demselben Jahre, lassen gleiche Stimmungen von einer andern Seite her sichtbar werden, und es will nicht viel sagen, daß ein schwatzhafter Chirurgus und ein pedantischer Magister die große Aufgabe der Zeit und Menschheit in ihrer philisterhaften Weise vertreten und damit ein schlechtes deutsches Licht auf dieselbe fallen lassen. Man merkt es dem Dichter an, er will dem Demokratismus gern dem Aristokratismus gegenüber Rechnung tragen, kann es aber nicht über sich gewinnen, mit der Sprache ordentlich herauszurücken, und macht daher in der That doch dem letztern seine hergebrachte, gewohnte Verbeugung. Er kann sich der scheinbaren Unparteilichkeit ungeachtet nicht enthalten, seine Antipathie gegen die Gleichheit in dem Baron durchblicken zu lassen, der auf sie stichelt, indem er meint, „der Magister halte wahrscheinlich auch die Hasen für seines Gleichen und

1) Die erste Fortsetzung ist von Anton Wall (C. L. Heine) und führt den Titel „Der Stammbaum".

scheue sich darum, ihnen was zuleide zu thun". Die demokratisirende Gräfin, die heroisch genug ist, keine Ungerechtigkeit mehr dulden zu wollen, selbst auf die Gefahr hin, unter dem verhaßten Namen einer Demokratin verschrieen zu werden, hütet sich nichts desto weniger recht sehr, für die gerechte Sache zu warm zu werden. Daß nun bei solcher Amphibienkonstitution, bei solcher Halbheit der Überzeugung keine poetische Auffassung und Darstellung möglich, braucht nicht erinnert zu werden. Die Produktion leidet vor Allem an Mangel unmittelbarer Belebung sowohl in Absicht auf Handlung, als Charaktere und Gesinnungen, wie vielseitig auch das auftretende Personal sein mag. Selbst der Dialog, sonst unsers Dichters Virtuosität, ist matt und meist gezwungen.

Die „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten" liegen im Wesentlichen auf derselben Seite, wie sie denn auch zum Theil gleichzeitig (1793) geschrieben wurden. Gedruckt erschienen sie zuerst (1795) in Schiller's „Horen". Sie geben in der sorglosen Art, wie die Personen die gewaltigen Ereignisse und die daran sich knüpfenden Schicksale gleichsam wegphantasiren, einen eigenthümlichen Beweis von der poetischen Kurmethode des Dichters, die wir an ihm bereits hinlänglich kennen gelernt haben [1]). Abgesehen von der Bedeutung der Erfindung, welche nicht eben groß ist, bieten diese Erzählungen doch durch die Kunst der novellistischen Entwickelung und Darstellung, welche hier zum ersten Male in der Weise des Boccaccio deutsch-geartet auftritt, beachtenswerthe Urkunden einer neuen poetischen Form, die sich seitdem in unserer Literatur nicht ohne Glück geltend gemacht hat. Die deutsche Novelle, und zwar die eigentliche Social-Novelle, welche Tieck späterhin so emsig kultivirte, knüpft sich zunächst an jene Versuche an, die zum Theil auch als vorläufige Ankündigungen des „Wilhelm Meister" zu betrachten sind, in welchem gleichfalls Ton und Richtung der Novelle vielfach zuneigen; wie denn in ihnen Goethe seine ganze spätere Novellistik bis zu den Er-

---

1) Guhrauer hat in den „Wiener Jahrbüchern" (1846) diese Unterhaltungen einer gründlichen Untersuchung unterworfen. Auch Düntzer hat in seinen „Studien zu Goethe's Werken" betreffende interessante Andeutungen gegeben.

zählungen in den „Wanderjahren“ und selbst bis zu den „Wahlverwandtschaften“ hin bereits vorgebildet hat. Sie fangen mit einer Spukgeschichte an, der eine wahre Anekdote zum Grunde liegt, und enden mit dem „Märchen“, über welches sich die deutsche Auslegungslust vielfache Mühe gemacht hat. Daß es darin auf die Symbolisirung einer neuen socialen Zukunft abgesehen ist, darf wohl angenommen werden. Im Übrigen beziehen wir uns desfalls auf Goethe's eigenes Wort, wenn er sagt, „er wolle ein Märchen bringen, welches an Nichts und Alles erinnern solle“. Die Darstellung ist mit gewohnter Meisterschaft gehalten.

Daß Goethe in diesen Jahren der revolutionären Weltkrisis sich noch mit mancherlei andern Arbeiten beschäftigte, im Gebiete der Poesie namentlich seine „Römischen Elegien“ und „Venetianischen Epigramme“ vornahm, die „Reise der Söhne Megaprazon's“ dichtete, auch einige lyrische Kleinigkeiten bot, an „Wilhelm Meister“ fortfuhr, auf wissenschaftlicher Seite die „Optischen Beiträge“ lieferte und an der „Farbenlehre“ weiter arbeitete, darf hier um so mehr nur im Vorbeigehen angedeutet werden, als die nähere Besprechung einiger dieser Leistungen bald nachgeholt werden soll.

Mit dem Jahre 1794 begann für Goethe durch die nähere Bekanntschaft mit Schiller eine neue Epoche. Denn so dürfen wir es wohl bezeichnen, da er selbst, wie wir schon gehört, an Schiller schreibt, daß er von jenen Tagen an, wo sie sich enger befreundeten, „auch eine Epoche rechne“ [1]). Beide Dichter hatten sich durch die eigenthümlichen Richtungen ihres literarischen Wirkens bis daher wie abstoßende Pole gemieden. Dieses negative Verhalten drohte sogar nach Goethe's Rückkunft aus Italien, „wo er sich zu größerer Bestimmtheit und Reinheit in allen Kunstfächern auszubilden gesucht hatte“, in die äußerste Ablehnung auszugehen. Denn da er in Deutschland Werke, die einer von ihm längst überwundenen aftergenialischen Zeit angehörten, und unter denen nebst Heinse's „Ardinghello“ besonders Schiller's „Räuber“ sich befanden, im größten Ansehn traf, so wurde er von solcher Wahrnehmung um so widerwärtiger berührt, als er die reinsten

1) „Briefwechsel mit Schiller“, Bd. I, S. 20.

Anschauungen zu nähren und mitzutheilen gedachte. Selbst der „Don Karlos" des Letztern war nicht geeignet, eine nähere Beziehung zu bewirken, und die Versuche, welche beiden Dichtern gleich sehr befreundete Personen machten, sie mit einander zu vermitteln, wurden von Goethe abgelehnt. Sie lebten sogar längere Zeit in Weimar, wohin Schiller während Goethe's Reise gezogen war, neben einander, ohne sich zu nähern; vielmehr suchte Goethe Schiller'n absichtlich zu meiden. Auch nachdem dieser durch Goethe's eigenen Einfluß eine außerordentliche Professur in Jena erlangt hatte, blieben sie sich noch lange fremd, und Letzterer gestand noch damals, „daß zwischen den zwei Geistesantipoden mehr als ein Erddiameter die Scheidung mache". Eine frühere zufällige Zusammenkunft in Rudolstadt (1788) hatte bei Schiller dieselbe Überzeugung hervorgebracht. „Sein ganzes Wesen", schrieb er damals, „ist von Anfang her anders angelegt als das meinige; seine Welt ist nicht die meinige, unsere Vorstellungsarten scheinen wesentlich verschieden." Doch fügt er, gleichsam vorahnend, hinzu, daß man aus einer solchen Zusammenkunft nicht sicher und gründlich schließen könne, und daß die Zeit das Weitere lehren müsse. Neben dem poetischen Gegensatze war es auch die Philosophie, welche späterhin Beide auseinanderzuhalten drohte. Schiller, von Haus aus der abstrakten Subjektivität zugeneigt und der Naturanschauung fremd, hatte in dem Kant'schen Transscendentalismus, der das ichliche Subjekt zum eigentlichen Principe aller Wirklichkeit erhebt, seine rechte Heimat gefunden und war hiermit, wie Goethe meint, um so undankbarer „gegen die große Mutter [Natur] geworden, die ihn doch gewiß nicht stiefmütterlich behandelte". Schiller hatte die neue Lehre von der Priorität des Ich in seinem Aufsatze „Über Anmuth und Würde" etwas vordringlich ausgesprochen, so daß Goethe darin sogar eine indirekte Polemik gegen seine eigenen Natursympathien zu finden geneigt war. Und doch sollte gerade der Hauptpunkt ihrer Differenz der Vermittelungspunkt ihrer Verbindung werden.

Die „Metamorphose der Pflanzen", der Goethe fortwährend mit unermüdlicher Aufmerksamkeit ergeben blieb, und die ihn unablässig zur Betrachtung des Pflanzenreichs trieb, war bestimmt, das Versöhnungswerk einzuleiten. Eine zufällig herbeigeführte

Unterredung über die Betrachtungsweise der Natur, in deren Folge Goethe Schiller'n die Metamorphose der Pflanze lebhaft vortrug, wobei sich freilich die philosophische Idealität des Einen und die empirische Realität des Andern auf bedrohliche Art einander begegneten, war der erste Schritt zu der bald darauf folgenden Freundschaft, zu deren Verwirklichung auch Schiller's Frau, die Goethe von Kindheit an zu lieben und zu schätzen gewohnt war, das Ihrige beitrug [1]). „So mußten mir denn", schreibt Goethe, „diese vergnüglichen Bemühungen dadurch unschätzbar werden, daß sie Anlaß gaben zu einem der höchsten Verhältnisse, die mir das Glück in spätern Jahren bereitete. Die nähere Verbindung mit Schiller bin ich diesen erfreulichen Erscheinungen schuldig. Sie beseitigten die Mißverhältnisse, welche mich lange Zeit von ihm entfernt hielten." Bald darauf fanden sich Beide abermals in Jena zusammen, wo eine Unterredung über die Kunst die Verständigung um ein Bedeutendes weiter brachte, die überhaupt seit jenem Wendepunkte rasch vorwärts ging, wobei die große Anziehungskraft Schiller's, die Goethe an ihm rühmt, mit der er Alle fest hielt, die ihm nahe traten, vornehmlich förderlich war. Die „Horen", welche Schiller damals unter Mitwirkung der ausgezeichnetsten Literatoren herauszugeben gedachte und in denen, mit Beiseitelassung aller politischen und religiösen Erörterungen, das reine literarische Interesse gegen das Mittelmäßige und Schlechte möglichst vertreten werden sollte, bildeten bald den ersten bestimmten Anlehnungspunkt der eingeleiteten Verbindung, die von nun an zu einer völlig gemeinsamen Wirksamkeit gedieh, gleich wichtig für die beiden Dichter, wie für die nationale Literatur, welche ihr die schönsten und höchsten Werke, die Blüte ihrer klassischen Ausbildung verdanken sollte; wie denn Goethe selbst darüber bemerkt, daß es „eine Epoche gewesen, die nicht wiederkehrt, und dennoch bis auf die Gegenwart fortwirkt und nicht bloß über Deutschland allein mächtig lebendigen Einfluß ausübt". Sie dauerte, bis der Tod (1805) den Einen und zwar den Jüngeren abrief. Am 13. Juni 1794 wendete sich Schiller zum ersten Male schriftlich an Goethe, um ihn zur Theilnahme an den

1) „Nachgelassene Werke", Bd. XX. S. 252 ff.

„Horen", zu deren Herausgabe sich zunächst Fichte, Woltmann und W. v. Humboldt mit ihm vereinigt hatten, einzuladen; der 24. April 1805 beschließt die seitdem nicht unterbrochene Korrespondenz, die sowohl literarisch merkwürdig als vornehmlich dadurch einzig in ihrer Art ist, daß sie ein auf höchster Uneigennützigkeit gegründetes und den höchsten Zwecken zugewandtes Bündniß der beiden ersten Dichter der neuen Zeit gleichsam protokollarisch darstellt und das reinste Wechselverhältniß zweier an Gesinnung, Gemüth und genialer Begabung wahrhaft großer Männer zu Genuß und Erbauung zugleich mittheilt.

Dieser Briefwechsel [1]), den der überlebende Freund herausgab und dem Könige von Baiern in einer Zuschrift widmete, die das Andenken des Abgeschiedenen in rührenden Worten und mit der liebevollsten Erinnerung feiert, legt uns, wie Varnhagen treffend sagt, „das Innere der Verwaltung der größten literarischen Güter, welche die Deutschen in neuerer Zeit aufweisen können, ohne Rückhalt offen dar" [2]). Jene Briefe zeigen uns ein Jahrzehnt der bedeutsamsten geistigen Wechselwirkung, der innersten gegenseitigen Förderung, der vollkommensten Ergänzung bei Erhaltung der persönlichen Eigenthümlichkeit und Selbstständigkeit in Ansicht und Streben. Sie lassen vor unseren Augen einen Bund erscheinen, der nach Goethe's Ausdruck „durch den größten Wettkampf zwischen Subjekt und Objekt" besiegelt wurde. Und in der That ist in diesen wenigen bezeichnenden Worten die eigentliche Wurzel und das Wesen der ganzen Verbindung angedeutet worden. Die Subjektivität Schiller's und die Objektivität Goethe's milderten sich gegenseitig, ohne jedoch in einander aufzugehen. Schiller wie Goethe sprechen sich in ihren Briefen über dieses Wechsel-Geben und -Empfangen gleich offen und neidlos aus. Jener gesteht, „daß er über sich selbst hinausgegangen", was ihm die Frucht des neuen Umgangs ist. „Nur der vielmalige kontinuirliche Verkehr mit einer so objektiv ihm entgegenstehenden Natur, sein lebhaftes Hinstreben darnach und die vereinigte Be-

---

1) „Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe" (Stuttgart und Tübingen 1828 ff.), 6 Bände. Die zweite Auflage in 2 Bänden erschien 1856.
2) „Zur Geschichtschreibung und Literatur", S. 253.

mühung, sie anzuschauen und zu denken, konnte ihn fähig machen, seine subjektiven Grenzen so weit auseinanderzurücken." Dabei findet er, daß die gewonnene Klarheit und Besonnenheit „ihn nichts von der Wärme der früheren Epoche gekostet hat". Gleich frei drückt Goethe gegen ihn aus, wie sehr auch er durch diesen Verkehr und Umgang gefördert werde [1]). „Wenn ich Ihnen", schreibt er, „zum Repräsentanten mancher Objekte diente, so haben Sie mich von der allzustrengen Beobachtung der äußeren Dinge und ihrer Verhältnisse auf mich selbst zurückgeführt. Sie haben mich die Vielseitigkeit des innern Menschen mit mehr Billigkeit anzuschauen gelehrt." Solche Geständnisse enthält die umfassende Korrespondenz, von der Goethe sagt, „daß sie eine große Gabe sei, die den Deutschen, ja den Menschen geboten wird", in nicht geringer Zahl.

Der Proceß nun zwischen dem Subjektiven und Objektiven geschah auf dem Wege des Theoretisirens und Producirens zugleich. Jenes ging wesentlich von Schiller aus, dieses vorzugsweise von Goethe, „der nicht denken konnte, ohne zu produciren". (An Knebel.) Schiller suchte die philosophische Auffassung der Kunst geltend zu machen, während Goethe aus der Theorie, durch deren allmäliges Einwirken „er sich vornehmer und reiner dünken mochte", mit neuer Stärkung zur poetischen Praxis zurückkam. Die Philosophie wurde ihm immer werther, weil sie ihn täglich mehr lehrte, „sich von sich selbst zu scheiden", wobei er Schiller's Hülfe anerkennt, der sich im Gebiete des Begriffes heimisch fühlt, während er seinen Freund beneidet, „daß derselbe gleichsam im Hause der Poesie wohne, wo er von Göttern bedient werde". In den „Tages- und Jahresheften" gesteht Goethe, daß dieses Verhältniß „alle seine Wünsche und Hoffnungen" übertraf, daß es „von der ersten Annäherung an ein unaufhaltsames Fortschreiten philosophischer Ausbildung und ästhetischer Thätigkeit gewesen". „Für mich insbesondere", setzt er hinzu, „war es ein neuer Frühling, in welchem Alles froh neben einander keimte und aus aufgeschlossenen Saamen und Zweigen hervorging." Da nun beide Dichter in einer Zeit zusammentrafen, als sie noch in reger

1) Vgl. „Briefe", Nr. 207 und 401.

Strebung nach der vollen männlichen Reife befangen waren, so gesellte sich „zu der Differenz der Individualitäten die Gährung, die ein Jeder mit sich selbst zu verarbeiten hatte". Daher wurde denn „große Liebe und Zutrauen, Bedürfniß und Treue in hohem Grade gefordert, um ein freundschaftliches Verhältniß ohne Störung immerfort zusammenwirken zu lassen" [1]). Vergleichen wir diese und ähnliche Stellen, deren sich eine große Zahl bietet, so wird es wohl nicht weiter nöthig sein, die Schattenstreifen abzuwehren, welche Manche, denen vielleicht kein Begriff einer so seltenen Hingebung an die Idee selbst inwohnen mag, und die ihr Urtheil lieber an kleine Zufälligkeiten als an wesentliche Momente knüpfen wollen, auf jenes einzige Verhältniß werfen möchten, von dem W. v. Humboldt sagt, „daß es ein bis dahin nie gesehenes Vorbild aufgestellt und auch dadurch den deutschen Namen verherrlicht habe".

Wie diese Wechselbeziehung und literarische Gemeinschaft, die bis Ende des Jahres 1799, wo Schiller erst von Jena ganz nach Weimar überzog, aus der Ferne und meistens schriftlich gepflegt wurde, im Besondern sich wirksam erwiesen, wie beide Dichter in ihren Produktionen sich gegenseitig vielfach orientirten, selbst theilweise ergänzten, wie sie durch Beifall und Kritik einander ermunterten und aufklärten, überhaupt die Richtungen ihrer poetischen Thätigkeit bestimmten, zuweilen aber auch wohl nach Goethe's Meinung „ihre Zwecke gleichsam par force hetzten": dieses und Anderes wird am zweckmäßigsten da erwähnt, wo die einzelnen hierher gehörigen Werke selbst zu näherer Besprechung kommen. Nur darauf mag sogleich noch hingewiesen werden, daß in dieser Epoche der gemeinsamen Thätigkeit besonders die Grundlagen der neuen Ästhetik durch den Wechselbezug zwischen Theorie und poetischer Praxis zu ihrer positiven Abgeschlossenheit ausgebildet wurden. Was Lessing in scharfer Betonung angedeutet, was Kant mit spekulativer Kritik auf allgemeine Ideen zurückgeführt hatte, das erhoben unsere beiden großen Dichter in dem frischen Begegnen der Philosophie und Produktion zu dem Ansehn einer praktischen Wahrheit und Regel [2]).

---

1) Goethe, „Nachgelassene Werke", Bd. XX, S. 270.

2) Auch in dieser Hinsicht ist der Briefwechsel zwischen Beiden von aus-

An dem Eingange nun der so eben charakterisirten Epoche gemeinsamer Thätigkeit stehen die „Horen", welche, wie wir bereits angeführt, von Schiller (1795) unternommen, der Mittelpunkt der vorzüglichsten nationalliterarischen Strebungen der Zeit zu werden bestimmt waren. Die journalistische Zerstreutheit sollte sich hier sammeln „zum Unterrichte und zur Bildung der schönen Welt, zu freier Forschung der Wahrheit und zu fruchtbarem Umtausch der Ideen für die gelehrte". Die vorzüglichsten Schriftsteller der Nation wurden zu einer Art literarischer Association zusammengerufen, um das bisher getheilte Publikum in diesem Tempel des Geschmacks zu vereinigen [1]). Daß Goethe auf Schiller's Aufforderung Theil nahm, daß alsbald Mehreres von ihm darin erschien, wie z. B. die „Unterhaltungen der Ausgewanderten", die erste Abtheilung der „Römischen Elegien", die „Episteln", wollen wir hier nur andeuten, um den Ernst zu bezeichnen, den auch er mit dieser Zeitschrift machte, die dessen ungeachtet und, obwohl auch Schiller seinerseits Treffliches in Poesie und Prosa beitrug, doch nicht den bezielten Erfolg gewinnen konnte. Wie wenig aber auch dieses der Fall war, und wie sehr das mit so bedeutenden Hoffnungen angefangene Werk dem Schicksale der ganzen Gattung solcher literarischen Unternehmungen anheimfallen mochte, so sind die „Horen" dennoch als die eigentlichen Propyläen der neuen literarischen Kunstauffassung und Kunstbehandlung zu betrachten und haben theils unmittelbar selbst, theils durch die Nachahmungen, die sie hervorriefen, den Grundsätzen und Gewohnheiten der noch vielfach sich breit machenden literarischen Philisterhaftigkeit durchgreifend entgegengewirkt; wie sich denn der berührte Umschwung der wissenschaftlichen Ästhetik wesentlich auch an sie knüpft, indem diejenigen Abhandlungen Schiller's, welche in dieser Hinsicht als epochemachend zu betrachten sind, dort zuerst hervortraten. — Sowie indeß die „Horen" die Schiller'sche „Thalia" ablösten, so wurden sie selbst wieder von dem „Musenalmanache"

---

nehmender Wichtigkeit. Fast alle literar-ästhetischen Fragen werden darin besprochen und mit eben so viel Geist als Einsicht sowohl an sich als auch in Beziehung zu den schriftstellerischen Zeitgenossen behandelt. Die Briefe bieten ein wahres Elementarwerk für die neue Ästhetik.

1) „Briefwechsel", Bd. I. S. 2 ff.

ersetzt, der seit 1796 ebenfalls zunächst unter Schiller's Ausführung, vornehmlich als poetisches Gegenstück der „Horen", die vorzugsweise Prosaisches gaben, erschien, und von Seiten Goethe's bedeutsamer Mitwirkung sich erfreuen durfte. Die „Xenien" im zweiten Jahrgange (1797) symbolisiren gewissermaßen faktisch die gemeinsame literarische Wirksamkeit beider Dichter, indem diese darin ihre beziehungsweisen Beiträge ungeschieden mittheilten; wie denn überhaupt ihre Arbeiten aus dieser Zeit oft verwechselt wurden. Es war ein regsames Wetteifern in Schaffen und Bilden; wir sehen gleichsam die Werkstatt, in welcher alle Musterformen unserer Literatur unter den Händen jener Meister entstehen, die „im eigentlichen Sinne Tag und Nacht keine Ruhe hielten" [1]).

Blicken wir nun aber von diesen Allgemeinheiten zu den besondern Werken hinüber, welche Goethe in dieser Epoche theils neu hervorbrachte, theils, nachdem sie längst vollendet, erst jetzt in die Öffentlichkeit treten ließ; so haftet unser Auge sofort auf einem der trefflichsten Erzeugnisse seines Geistes, wir meinen die „Römischen Elegien", die zuerst großen Theils in den „Horen" (1795) erschienen. Sie wurden nicht lange nach der Rückkehr aus Italien, zum Theil schon 1788, besonders aber 1790 „unter angenehmen häuslich-geselligen Verhältnissen" niedergeschrieben und liegen nach Inhalt und Ton noch ganz in der Umgebung des glücklichen Landes, das den Dichter in die nordische Heimat gleichsam zurückbegleitet hatte. Was der Dichter am Schlusse seiner „Venetianischen Epigramme" sagt:

„Alles, was ich erfuhr, ich würzt' es mit süßer Erinn'rung,
Würzt' es mit Hoffnung; sie sind lieblichste Würzen der Welt",

gilt ganz und voll von diesen Dichtungen. Sie sind der klarste Widerschein der Natur, Kunst und sinnlichen Romantik, die sich dort so frei, unbefangen und anmuthig vereinen. Wie in der „Iphigenie" der antike Ernst mit der Tiefe der Empfindung und der Gesinnung, die Farbe der Sentimentalität mit der Plastik der Form auf's innigste vermählt erscheint, so treten auch hier

---

1) Goethe, „Tages- und Jahreshefte".

die beiden Musen, die antike mit ihrer holden Naivetät und rhythmischen Gewandtheit, die moderne in ihrer gemüthlichen Innigkeit und Wehmuthsseligkeit, freundlichst gesellt dem Blicke entgegen, der, frei und ungetrübt, das „weil es ist und wo es ist" zu schauen versteht. Nirgends hat sich die glückliche Gabe des Dichters, die Welt anschauend zu fassen und in anschaulicher Wahrheit wieder zu gestalten, vollkommener bethätigt als hier, wo Alles Leben ist, eigenstes Leben, und doch zugleich freieste Kunst.

Diese lieblichen Gedichte, die der Dichter mit Recht den Grazien auf den reinen Altar legen durfte (Elegie XI), beziehen sich, so lose sie auch vor uns her zu tanzen scheinen, fast insgesammt auf einen Mittelpunkt, auf das Glück einer geheimen Liebe, wodurch ihm die schöne Welt Italiens erst recht verständlich wird. Sie geben in dieser Hinsicht ein poetisches Lebensgemälde, in welchem der Dichter und die Dinge in einer Physiognomie sich gleich sehr einander erklären und den Leser in das Reich des Gemüths und der Kunst mit einem Blicke sehen lassen. Wir wissen, wie Goethe schon in der Jugend mit Properz und Ovid gern verkehrte; in ihrem Vaterlande hat er nun sich ihrer lebhaft erinnert und ihren Geist recht zu verstehen gelernt. Was sie und ihr dritter Genosse, Tibull, an elegischer Tugend besitzen, hat er sich angeeignet, ohne ihren Fehlern zu huldigen. In seinen „Elegien" webt die sinnliche Wärme des Properz, die weiche Sehnsucht des Tibull und die duftige Blumenfrische Ovid's, allein den Ersten übertrifft er an sittlichem Maße, den Andern an freier Beherrschung und den Letzten an Haltung und Kunst. Was diesen freundlich-elegischen Bildern aber ein eigenthümliches Interesse verleiht, ist der ungezwungene Kontrast zwischen gegenwärtiger Lust und dem Ernste einer großen Vergangenheit. Die Ruinen Roms blicken wie Theil nehmende Geister in den Genuß des Lebenden, der sie so rein und innig versteht, und die alten Götter lächeln freundlich zu aus ihren verfallenen Tempeln; denn

„Fromm sind wir Liebende, still verehren wir alle Dämonen,
Wünschen uns jeglichen Gott und jegliche Göttin geneigt." [1])

---

1) Elegie IV.

Daneben bewegen sich diese kleinen Rhapsodien bei reinster Muttersprache in den rhythmischen Formen des Alterthums, als wären diese von jeher die unsrigen gewesen, und man bemerkt es kaum, daß hin und wieder das elegische Distichon hinkt, so wie man unter so vielen poetischen Tugenden, womit sich diese Kinder des Genius zieren, gern die Einreden vergißt, welche man damals und theilweise noch jetzt gegen den sittlichen Inhalt erheben wollte. Es fragt sich bloß, ob die Welt des Sinnlichen und sinnlicher Schönheit im Menschlichen ein Recht habe und, wenn dieses, ob sie nicht der freien Darstellung sich bieten dürfe wie der Geist, den sie begleitet und trägt? Alles kommt darauf an, wie das Sinnliche gesagt wird, und wie der Geist ihm sich vermählt, indem er es sagt. Die Kunst hat überall Recht, wo sie sich selbst genügt, und Jegliches hat ein Recht auf die Kunst, das für das Siegel ihrer Freiheit empfänglich ist. Wer nur Klopstock'sche Hymnen will, darf überhaupt von Goethe nicht sprechen, so wenig als er Homer und all seine griechischen Nachfolger im Amte der Dichtung begrüßen darf.

Neben diesen „Elegien" glänzt, wenn auch etwas später gedichtet (1796), in unnachahmlicher Anmuth und Schöne das freundlich-wehmüthige Idyll „Alexis und Dora". Nicht leicht dürfte irgendwo ein poetisches Bild stehen, in welchem Herz und Natur, Gefühl und Leben, Stimmung und Umgebung, die Innerlichkeit des Gemüths und das äußere Geschäft der Welt so zu einem Inhalte verwebt und verwachsen erscheinen, als hier, wo Alles bedeutsam für sich ist und zugleich Symbol für das Andere. Eine unaussprechliche Rührung durchdringt das zarte Gemälde, welches mit jedem Zuge Seele und tiefsüße Leidenschaft spricht, was in höchster Einfalt die reichste Fülle unergründlicher Empfindung birgt. Kaum hat uns der Dichter eine andere Gabe geboten, in der seine Kunst, das Äußere zum Innern, das Innere zum Äußern, die Person zur Sache und diese zu jener zu machen, sich so vollkommen bethätigt als hier, und es würde vergebliche Mühe sein, wollten wir die reizende Bewegung schildern, die in ihrer Harmonie alle die holden Regungen spiegelt, deren ein sinniges Gemüth fähig ist. — Überhaupt möchte es schwer sein, um mit Schiller zu reden, „einen zweiten Fall zu erdenken, wo die Blume

des Dichterischen von einem Gegenstande so rein und so glücklich abgebrochen wird" [1]).

Die „Venetianischen Epigramme" wurden unmittelbar nach den „Elegien" vorgenommen. Ein wiederholter längerer Aufenthalt in der wunderbaren Wasserstadt, besonders in Gesellschaft der Alles auswärts wie zu Hause belebenden Herzogin Amalia, brachten ihm dabei die größten Vortheile. Mit eigenthümlicher Laune schreitet und spielt hier die Ironie durch italische Zustände und Genüsse und scheint geneigt, sich an der Hingebung zu rächen, die der Dichter für das fremde Land sonst so rücksichtslos äußert und namentlich in den „Elegien" bekundet, zu denen sie schon deswegen, und weil sie gleichfalls das Resultat einer italienischen Reise sind, sich als Geschwister gesellen. Der Gegensatz zwischen dem Geiste alter Kunst sowie des Landes Herrlichkeit und zwischen der modernen Pfäfferei, die unter dem schönen Himmel sich so seelenlos breit macht, hat dem Dichter wohl besonders vorgeschwebt. In gefälliger Keckheit laufen indeß die kleinen Satyrn hier bunt durch einander, bald dieses, bald jenes aus der damaligen Zeit mit schalkhaftem Lächeln betastend, und der anmuthige Ernst des Dichters erlaubt es ihm nicht, das Eine zu streng und ausschließlich zu halten.

Auch der „Neue Pausias" (1797) gehört diesem Tone an und ist ganz in der freundlichen Empfindung und Klarheit hingehaucht, die uns in den „Elegien" und in „Alexis und Dora" so leicht-gefällig ansprechen. Die Stimmung ist mehr idyllisch, so wie in dem letzteren Gedichte, an das man daher auch hier der ganzen Farbe nach zunächst erinnert wird.

Anderes ähnlicher Art, wie die Elegien „Amyntas", „Euphrosyne" und „Die Metamorphose der Pflanzen" (Alles voll musikalischer Ansprache und Innigkeit), übergehen wir, um die übrigen lyrischen Dichtungen dieser Epoche mit einem raschen Blicke zu überschauen. In diesem Gebiete erscheint der treffliche Dichter,

---

1) „Briefwechsel", Bd. II, S. 51. Ebendas., S. 108 sagt Schiller: „Man spricht sehr viel von der Idylle (nämlich der obigen) und meint, sie enthalte Sachen, die noch gar nicht seien von einem Sterblichen ausgesprochen worden."

wie schon bemerkt, immer gleich frisch und jung und sich selber treu. Stets finden wir in seinen Liedern sein offenes Selbst, stets sprechen sie uns die süßesten und heiligsten Geheimnisse des Herzens, die reinsten Gesinnungen und Stimmungen entgegen und zwar in einer Reinheit, Klarheit und Mannichfaltigkeit, wie sie sonst nirgends gefunden wird. Kann die Seele inniger reden als in dem Gedichte „Nähe des Geliebten"? kann die freudige Belebung des Frühlings anschaulicher und musikalischer zugleich ausgedrückt werden, als in dem Liede „Frühzeitiger Frühling"? kann die Melancholie der Sehnsucht einfacher und wahrer lauten, als in „Schäfers Klagelied" oder in der wunderbar rührenden Klage Mignon's „Über Thal und Fluß getragen"? u. s. w. Wo aber hat Lust und Ernst, Gefühl und Gesinnung jemals sich schöner, bedeutsamer und lebendiger in Eins verschlungen, als in dem unübertrefflichen Tischliede „Mich ergreift, ich weiß nicht wie"? Da ist der Mensch selbst der Dichter und die deutsche Zunge die heilige Verkündigerin der schönsten, sinnvollsten Bedeutung geselliger Freude [1]).

Schon in der allgemeinen Charakteristik haben wir darauf hingewiesen, wie Goethe als unser vorzüglichster Volksdichter zu betrachten sei, indem gleich ihm kein Anderer die eigenthümlichsten Gefühle, die innersten Geistesregungen unseres Volks so klangvoll und vernehmlich ausgesprochen. Einfach und zutraulich, gebildet und verständlich, tief und erwecklich treten sie heran, diese Lieder, ohne Anmaßung und Aufdringlichkeit, Jedem freundlich deutend, was er in sich selber trägt und birgt. Daß sie volksthümlich sein wollen, sagen sie nicht, sie sind es. Auch verschmähen sie absichtlichen Volkston und Volksinhalt; sie reden zum Volke dasselbe, was sie zum Gebildeten reden, sie reden menschlich-wahr und deutsch inniglich — darum versteht sie das Volk. — Besonders aber sind es die „Balladen", welche das geheimnißvolle Walten in

1) Daß auch dieses schöne Gedicht ein eigentliches Gelegenheitsgedicht ist, sagt Goethe selbst („Tages- und Jahreshefte", 1802). Die dritte Strophe bezieht sich namentlich auf den nach Paris reisenden Erbprinzen. Es beweist dies nur mehr, wie glücklich unser Dichter es verstand, die konkrete Gelegenheit zur Trägerin der Idee und des Allgemein-Menschlichen zu machen.

der Menschenbrust mit den zauberhaftesten Farben und in der volkssinnigsten Weise schildern. Viele darunter mögen eher in die Sphäre des reinen Lieds als der eigentlichen Ballade gehören; einige wieder, wie „Die Braut von Korinth" und „Die Bajadere", liegen, wie es scheinen mag, dem Stoffe nach weit abwärts von dem nationalen Bewußtsein, sind aber gerade darum in ihrer Art um so werthvoller, als sie in dem fremden Inhalte das Gemeinsam-Menschliche dem Verständnisse der nationalen Gegenwart auf das anschaulichste vorhalten. Die meisten dieser Gedichte fallen in die Epoche der Wechselwirkung zwischen ihm und Schiller und sind ganz eigentlich Kinder derselben; wie denn dieser seinerseits gerade jetzt seine vorzüglichsten Balladen dichtete [1]). Beide Dichter trafen in dieser poetischen Gegenseitigkeit so nahe zusammen, daß sie, wie in den „Kranichen des Ibykus", sich sogar in der Wahl des Stoffs begegneten, indem Goethe auf denselben Gegenstand gerathen war, den er aber Schiller'n überlassen zu haben scheint, während er sich in der Ausführung desselben allerdings dabei mehrfach betheiligte [2]).

Auch im Gebiete der Ballade [3]) ist es nun zuvörderst die musikalische Innigkeit, wodurch Goethe diesen Gedichten eine eigen-

---

1) Merkwürdig ist, was Goethe über diese Produktionsepoche selbst gesteht. „Hätte es", sagt er, „Schiller'n nicht an Mannskript zu den ‚Horen' und ‚Musenalmanachen' gefehlt — ich hätte die ‚Unterhaltungen der deutschen Ausgewanderten' nicht geschrieben, den ‚Cellini' nicht übersetzt, ich hätte die sämmtlichen ‚Balladen' und ‚Lieder', wie sie die Musenalmanache geben, nicht verfaßt, die ‚Epigramme' wären, wenigstens damals, nicht gedruckt, die ‚Xenien' hätten nicht gesummt, die ‚Elegien' wären im Verborgenen geblieben und im Allgemeinen wie im Besondern wäre Manches anders geworden."

2) „Briefwechsel", Bd. III, S. 217 u. 222.

3) Wir unterscheiden hier nicht genauer zwischen Romanze und Ballade, weil es der Dichter selbst nicht gethan, wie denn ja auch die Theorie sich in dieser Hinsicht noch wenig sicher bestimmt hat. Mehreres, was Goethe unter die Balladen stellt, würde wohl bei strenger Sonderung der Gattung des einfachen Liedes zuzuweisen sein. Wir halten bei obiger flüchtiger Darstellung diejenigen Gedichte besonders im Auge, in welchen auf dem Grunde des Begebenheitlichen eine eigenthümliche Erweckung des Gemüths oder gemüthlicher Phantasie bezielt wird.

thümliche Ansprache an Herz und Sinn verliehen hat. Das Begebenheitliche tritt leisen Schrittes auf, bloß um die Stimmung der Seele zu führen und zu tragen. Über das Lyrische hin streift der Zauber des Geheimnißvollen, mit wundersamem Anhauche den Farbenton der Phantasie belebend und die Poesie des Helldunkels, welche dieserlei Gedichten eigenthümlich angehört, erzeugend. Auch dies ist zu bemerken, daß alle Stufen und Schattirungen des Gemüthlichen vom Tragisch-Ernsten bis zum Scherze, vom Schauerlichen bis zum Schalkhaften, durch vielfache Mittelklänge hin ihren passenden Ausdruck finden, wodurch denn auch hier die hohe Kunst des Dichters in der Variation der lyrischen Themen sich bekundet. Wollten wir Einzelnes hervorheben, würde es uns leicht werden, das Gesagte durch Beispiele hinlänglich zu bewähren. Wir übergehen indeß die kleineren Gesänge dieser Art und erinnern nicht näher daran, welch heimlich-zauberhaftes Grauen der „Erlkönig" in uns weckt [1]), — wie in „Gott und Bajadere" [2]) die wunderbare Verklärung der irdischen Liebe durch die ideale Innigkeit und Hingebung vermittelt wird, — wie in „Junggesell und Mühlbach" sich des Herzens Weh und Sehnen mit einer Wahrheit und Gemüthseinfalt ausspricht, als hätte der deutsche Volksgeist selbst das Gedicht aus seinem tiefsten Grunde hervorgesprochen, — wie im „Fischer" das Geheimniß der Verbindung zwischen Herz und Einbildungskraft sich so reizend schön veranschaulicht, während im „Sänger" die Gabe der Dichtung in romantischer Durchsichtigkeit sich selbst erhebt und das Glück ihrer Freiheit preist; wir besprechen all das Schöne, was jene und die andern Goethe'schen Lieder dieser Art enthalten, nicht umständlicher, um nur über die „Braut von Korinth" uns ein besonderes Wort zu gestatten.

Was das Historische dieses berühmten, aber vielfach un-

---

1) Die Erfindung ist bei diesem berühmten, in der Operette „Die Fischerin" zuerst befindlichen Gedichte keineswegs neu, indem z. B. die Herder'schen Volkslieder Ähnliches aus Schweden bringen; allein Behandlung und Wendung, welche Goethe dem Stoffe gegeben, ist eben so originell als poetisch eigenthümlich.

2) Auch zu dieser bedeutsamen Dichtung war der Stoff dem Dichter in einer indischen Legende gegeben.

und mißverstandenen Gedichts angeht, so haben die Philologen (Passow, Weber, Riemer) die Stoffquelle hinlänglich besprochen und besonders auf Phlegon v. Tralles und Philostrat (im „Leben des Apollonius" von Tyana) hingewiesen. Goethe trug sich lange Jahre mit diesem „vampyrischen" Gedichte, wie er es selber nennt, herum, bis er es 1797 niederschrieb. Auf diesem Wege dauernder Hinwendung des Gedankens konnte es denn auch wohl allein gelingen, des wunderlichen und widerstrebenden Gegenstandes in dem Grade poetisch Meister zu werden, wie es hier geschehen ist. Zuvörderst scheint uns diese Meisterschaft in der Kunst bethätigt, womit sich Alterthum und Romantik in einander verweben, oder vielmehr in ihrer lebendig-übergänglichen Krisis selbst vergegenwärtigen. Nicht minder glücklich ist der Ton getroffen, in welchem Grauen und Liebe in einander überklingen, und die Art, wie Tod und Leben sich umarmen[1]). Nach einem episch-freundlichen Anfange führt jedes Wort die wunderbar-schreckliche Erscheinung näher, die uns dann auf dem höchsten Gipfel des Grauens tief ergreift, ohne uns zu verletzen. Wir wandeln zwischen Schauern, aber sie überwältigen uns nicht, weil sie an der Hand freier Gestaltung auftreten und, nachdem sie alle erschienen, sich in die heitere Aussicht auf freundliche Vereinung der Liebenden verlieren, so, daß das Gedicht, wie es gefällig begonnen, in Milde endet. Über das Ganze aber breitet sich eine Magie der Phantasie, eine Klarheit der Darstellung und eine Vollendung in der Ausstattung der Sprache, die die Höhe der ästhetischen Freiheit des Dichters auf das glänzendste erscheinen läßt. Gern vergißt man bei solcher Anschauung die religiöse Mäkelei, daß das Heidnische am Ende siege, — hat doch das echt Menschliche keine Dogmatik als die des Glaubens an das Menschliche, wo es sich biete, und die Kunst keine Konfession, als die der reinen Idee und ihrer freien Form. Eben so wenig mögen wir daran denken, daß die Sage keine deutsche ist; es genügt, daß der Genius des Dichters das Fremde zu Deutschem gemacht hat, und

1) „Il y a comme une volupté funèbre dans ce tableau, où l'amour fait alliance avec la tombe." Staël, „De l'Allemagne", P. II, p. 104.

wenn Friedrich v. Schlegel mit Hindeutung auf jene Fremdheit der Sage bemerkt, „von dem Liede fordern wir, daß es deutsch sei“ [1]), so muß er in dem Augenblicke, als er das schrieb, wohl selbst kein Deutsch verstanden haben.

Schon ist der „Xenien“ vorübergehend als derjenigen Arbeit gedacht worden, in welcher die gemeinsame Thätigkeit Goethe's und Schiller's am vollkommensten niedergelegt worden. In ihren Anfängen ziemlich unschuldig, steigerten sich diese epigrammatischen Disticha, die bei ihrer großen Zahl von ungleichem Werthe sind und keineswegs überall den poetischen Geist, den man erwarten möchte, aussprechen, nach und nach zu dem Herbsten und Schärfsten hinauf und erregten sofort die größte Bewegung und Erschütterung in der deutschen Literatur. „Sie wurden als höchster Mißbrauch der Preßfreiheit von dem Publikum verdammt. Die Wirkung aber bleibt unberechenbar.“ [2]) Wer zunächst den Einfall dazu gehabt, wird gestritten. Dem Briefwechsel nach warf Schiller ihn zuerst hin, indem er von einer „kleinen Hasenjagd“ sprach, die er in der Literatur auf einige gute Freunde, z. B. Nicolai und Konsorten, anstellen wolle. Goethe ergriff den Gedanken und meinte, man müsse ihn kultiviren. Schiller wurde nun ganz eifrig, die Sache schien ihm „prächtig“. Sofort bezeichnete er die Ziele näher und wurde in der Ausführung oft über Gebühr derb, während Goethe mehr den freien Humor zu behaupten suchte, welcher die Idee anfangs erzeugt hatte. Denn, obwohl Schiller sagt, „daß die Musen keine Scharfrichter sein sollen“, nimmt hier die seinige doch zu oft das hinrichtende Schwert in die zarte Hand [3]). Man darf behaupten, daß durch diese Epigramme ein Wendepunkt in der literarischen Kritik eintrat, und der Sieg des Genius über die zudringliche Mittelmäßigkeit ein- für allemal gesichert wurde. Hier holten sich die Romantiker, deren Auftreten in unserer Literatur, wie man auch über Einzelnes und Einzelne, über Prätension und Verirrung bei ihnen zu klagen haben mag, als eine bedeutende und wirksame

1) „Werke“, Bd. X, S. 166.
2) „Tages- und Jahreshefte.“
3) „Briefwechsel“, Bd. I. S. 278 u. 284.

Demonstration gegen den Geist der Oberflächlichkeit und philisterhaften Gemeinheit gelten muß, Muth, Munition und Waffen. Das kecke Vorschreiten der Schlegel'schen Kritik, die humorisirenden Feldzüge Tieck's in dem „Gestiefelten Kater", dem „Zerbino" und sonst, haben in der Gesellschaft jener xenialen Einfälle sich gebildet und gestärkt [1]).

Wie sich die „Xenien" in die volle Mitte der damaligen Literaturstrebungen (1796—97) vordrängten, wie sie in wachsendem Übermuthe neben dem Schlechten oft auch das Gute streiften und mit poetischer Licenz nicht selten, wie Schiller selbst sagt, „die genialische Impudenz und Gottlosigkeit einten, wie sie in solcher Weise nach allen Seiten hin trafen, Freund und Feind nicht schonend, ja auf ihre eigenen Väter zum Theil zurückschlagend, wie sie in Haß und Liebe dahinflogen, rumorten, erfreuten und verletzten, wie die Getroffenen aufschrieen, und unter ihnen ein Hauptheld (Nicolai) den Almanach „einen Furienalmanach" nannte, Andere, wie z. B. Manso, welcher „Gegengeschenke an die weimar'sche und jena'sche Sudelküche" erließ, oder der Verfasser der „Parodien auf die Xenien" u. s. w. in allerlei meistens schlechten Erwiederungen ihre literarische Impotenz bekundeten und sich selbst das wohlverdiente Urtheil sprachen, wie dabei Schiller in Unmuth gerieth, indeß Goethe, obwohl ihm die Sache vorzüglich „in die Schuhe geschoben wurde", sich gelassen in der unzugänglichen Burg" behauptete, in welcher der Mensch wohnt, „dem es immer Ernst um sich und die Sachen ist" — dieses und Anderes, was sich an jenes literarische Phänomen knüpfte, mag als meistens bekannt hier ohne nähere Besprechung bleiben. Die beiden Dichterkönige hielten Gericht zu rechter Zeit, und ihr Urtheil über die literarische Sündhaftigkeit wird als ein höchst wirksamer Akt kritischer Gerechtigkeit für immer in unserer

---

1) Auf die Analogie zwischen den „Überschriften" Wernike's und den „Xenien" haben wir schon im ersten Bande dieser Geschichte, S. 19 ff. hingedeutet. Auch auf Bahrdt's „Kirchen- und Ketzeralmanach" (1781) könnte hingewiesen werden, so wie, was unsere neueste Literaturepoche angeht, auf die „Halle'schen (später „deutschen") Jahrbücher" unter Echtermeyer's und Ruge's Anführung.

Literaturgeschichte gelten [2]), so wenig es selbst in Absicht auf ästhetische Vollendung überall die Kritik aushalten mag.

Nach dem Xenienkriege rüsteten sich die beiden Freunde alsbald zu ernsten und bedeutenden Werken; wie denn Goethe selbst an Schiller die Mahnung erließ, „nach dem tollen Wagestück müsse man sich nunmehr großer und würdiger Kunstwerke befleißigen und die poetische Natur zur Beschämung aller Gegner in die Gestalten des Edeln und Guten umwandeln“. Und in der That finden wir, daß sie von jenem Zeitpunkte an (1797) in ein neues Stadium produktiver Wirksamkeit traten. Schiller dichtete seitdem seine vorzüglichsten Tragödien, Goethe hielt sich mehr im epischen Gebiete und meinte, wie er an Knebel schreibt, daß dieses „seinen Jahren sowie seiner Neigung und den Umständen überhaupt“ am angemessensten sei. So versuchte er, nachdem er den „Wilhelm Meister“ vollendet und mit „Hermann und Dorothea“ fertig geworden war, eine Achilleïs, die er in verschiedenen Pausen vornahm, ohne sie jedoch zu Ende zu bringen. In jenem ersten Gedichte hatte er sich näher an die „Odyssee“ gehalten, in diesem wollte er mit der „Iliade“ wetteifern. Auch ein großes Naturgedicht wollte er schreiben, so wie er ein Schema zu einem Romane „Die Wanderschaft nach Pyrmont“ entwarf und einen Plan zu epischer Bearbeitung des „Wilhelm Tell“ fertigte, den er aber später „aus Liebe für Schiller“ aufgab. Die Über-

---

1) Eine allgemeine Andeutung über die Umstände, welche die Erscheinung der „Xenien“ begleiteten, enthält der „Briefwechsel“. Vgl. Br. Nr. 231 und die nächstfolgenden. Auch Wachsmuth a. a. O., S. 125 und Gervinus a. a. O., Bd. II, S. 451 geben eine anschauliche Übersicht. Eine genauere Zusammenstellung und Nachweisung des Bezüglichen findet man in der Schrift: „Xenien aus Schiller's Musenalmanach für das Jahr 1797“ (Danzig 1833) und vollständiger noch in E. Boas' „Schiller und Goethe im Xenienkampfe“ (Stuttgart 1851). — Die „Zahmen Xenien“, die Goethe am Spätabend seines Lebens größtentheils dichtete, enthalten in milderem Tone bei vielem Mittelmäßigen und Lahmen doch einen reichen Schatz von Gedanken, Urtheilen, Maximen über Literatur, Leben, Menschen und wirkliche, dem Namen nach freilich in petto behaltene Personen, in denen der Dichter nach seiner Weise sich das Allgemeine zu objektiviren und zu individualisiren suchte.

setzung des „Benvenuto Cellini", seit 1796 begonnen, wurde in verschiedenen Fortsetzungen 1803 zu Ende gebracht, am „Faust" mehrfach weiter gearbeitet, die „Natürliche Tochter" gedichtet, Voltaire's „Mahomet" und „Tancred" übersetzt u. s. w. Außer diesen und andern Arbeiten beschäftigte er sich angelegentlich mit der „Farbenlehre". Zum Behuf einer Geschichte derselben hielt er sich (1801) einige Wochen in Göttingen auf, wo er bei freundlich förderndem Umgange mit mehreren ausgezeichneten Professoren den Reichthum der Bibliothek benutzte [1]). Die Propyläen erschienen, der Aufsatz über den „Dilettantismus in den Künsten" wurde geschrieben, desgleichen der über „Polygnot's Gemälde in der Lesche zu Delphi". Das treffliche, weiter unten näher zu erwähnende biographische Denkmal „Winckelmann und sein Jahrhundert" (1805) schloß in rühmlichster Weise diese merkwürdige Epoche schriftstellerischer und anderweit bedeutsamer Wirksamkeit, in welcher Hinsicht besonders die Förderung und hohe Ausbildung der Weimarer Bühne sich hervorhebt, die längst unter Goethe's Direktion stand [2]). In der Sorge für diese Anstalt, die sein liebstes Pflegekind wurde, unterstützte ihn später Schiller, und es konnte wohl nicht fehlen, daß bei solcher Leitung und bildender Theilnahme Weimar auch in diesem Fache zu athenischem Ansehen und Ruhme gelangte und die Pflanzschule der vorzüglichsten Künstler wurde. Ein eigenthümliches Verdienst erwarben sich Beide um die theatralische Kunst überhaupt dadurch, daß sie das Theaterpersonal an den metrisch-rhythmischen Vortrag gewöhnten und so gewissermaßen einen höhern Styl der Darstellung einführten.

In äußerlicher Beziehung muß die Reise in die Schweiz (1797) besonders bemerkt werden. Sie führte Goethe'n mit seinem bewährten Freunde Meyer zusammen, der eben aus Italien

---

1) Als eine Kuriosität mag bemerkt werden, daß die Göttinger Polizei die große Aufmerksamkeit für ihn hatte, das Nachtwächterhorn zu verbieten, weil ihn dieses nebst dem Hundegebelle und den mitternächtlichen Sangübungen der Demoiselle Krämer, bei deren Eltern er wohnte, empfindlichst inkommodirte.

2) S. E. Pasqué, „Goethe's Theaterleitung in Weimar" (Leipzig 1863), und Weber, „Geschichte des weimarischen Theaters" (1864).

zurückkehrte und Veranlassung gab, dieses Land in schönsten Erinnerungen wieder zu vergegenwärtigen, zugleich auch zu kunstliterarischer Thätigkeit, z. B. eben zu den „Propyläen", ermunterte. Auch die vorhin berührte Absicht auf eine epische Behandlung der Tellsage wurde hier „unmittelbar in der Gegenwart der klassischen Örtlichkeit" gefaßt, eben so die schon erwähnte Elegie „Euphrosyne" als Denkmal der talentvollen, trefflichen Künstlerin Christiane Becker geb. Neumann, deren Tod er mitten in den Gebirgen erfahren mußte, daselbst an Ort und Stelle gedichtet. Daß diese Reise Goethe'n Gelegenheit geben mußte, alle seit 1772 an ihn geschriebenen Briefe „aus entschiedener Abneigung gegen Publikation des stillen Ganges freundschaftlicher Mittheilung" [1]) zu verbrennen, ist, abgesehen von der Charakteristik bedeutender Persönlichkeiten, im Interesse der Geschichte der Literatur auf's höchste zu bedauern.

Aus der Mitte all dieser Strebungen und Produktionen erheben sich zwei edlen Bäumen gleich, welche in dem Sonnenscheine jener schönen Sommertage emporwachsen und sich behaglich ausbreiten durften, — „Wilhelm Meister" und „Hermann und Dorothea". Denn das erste Werk, obwohl schon seit 1777 angefangen und mit Unterbrechungen fortgesetzt, war doch in seinen letzten Partien erst in diesen Jahren der freundschaftlichen Wechselwirkung mit Schiller und zum Theil unter ihrem Einflusse zu seiner Vollendung gereift, worüber die Briefe das offenste und umfassendste Zeugniß geben. Beide Dichtungen, wie verschieden auch im Gegenstande, tragen doch das gleiche Gepräge epischer Klarheit, Entwickelung und Plastik, so wie sie dieselben Sympathien für die Darstellung socialer Erscheinungen und Zustände erkennen lassen. Überhaupt ist zu bemerken, wie Goethe in seinen epischen Werken, vom „Werther" an bis zu den „Wanderjahren" herab, vorzugsweise die sociale Stellung des Menschen bezielt und zwar aus dem doppelten Gesichtspunkte, einmal nämlich des Menschlichen an sich und dann des Menschlichen nach den gegebenen Beziehungen, wie diese sich aus der Tendenz des achtzehnten Jahrhunderts entwickelten und eben die sociale Neuzeit begründeten.

---

1) „Werke", Bd. XXVII, S. 63.

In allen jenen bezüglichen Dichtungen läßt sich daher auch ein idealer Zusammenhang nicht verkennen, ein gemeinsames Thema, welches nur in den verschiedenen Werken nach verschiedenen Seiten behandelt wird. Es sind Stufenunterschiede, in denen die sociale Frage von ihrem Anfangs- bis zu ihrem Endpunkte vor uns hintritt; wir sehen den Proceß ihrer Verwirklichung. Es kommt darauf an, die Freiheit des Individuums mit der Einheit der Gesammtheit auszugleichen, die Emancipation des Menschen in der menschlichen Gesellschaft und durch dieselbe. Im „Werther" haben wir die ganz einseitige Opposition des sich social frei fühlenden Menschen mit der hergebrachten Schranke socialer Freiheit; im „Wilhelm Meister" bemerken wir den Übergang des Individuums aus jener Opposition in die freie sociale Bewegung; in „Hermann und Dorothea" zeigt sich die fundamentale Bedingung wahrer socialer Ordnung und Gedeihlichkeit — Ehe und Familie —; in den „Wahlverwandtschaften" wird wiederum auf das höhere menschliche Moment hingewiesen, ohne welches jene socialen Grundstützen selbst nicht bestehen können — die Liebe —; in den Wanderjahren endlich eröffnet sich die Perspektive auf die Vollendung echt menschlicher Socialität in dem Punkte einer gerechten Organisation der freien menschlichen Thätigkeit.

„Wilhelm Meister", welcher sich in seinen ersten Anfängen (1777) zunächst an den „Werther" anschließt und, wie so eben angedeutet worden, den Übergang des individuell-emancipativen Strebens aus der socialen Opposition in die freie sociale Bewegung veranschaulicht, enthält zugleich in der langen Zeit, die auf seine Ausführung verwendet wurde, die Geschichte des humanen Fortschritts des achtzehnten Jahrhunderts in seinem letzten Drittel, eben so sehr aber auch die Geschichte des socialen Bildungsganges unsers Dichters selbst. Nach mehrfacher Wiederaufnahme erschien der I. Band 1794, und erst 1796 tritt das Ganze in seiner Vollendung hervor. Das Werk wurde, wie die „Iphigenie", der „Tasso" und „Egmont", mit auf die italienische Reise genommen und in der Sonne dieses Landes vielfach gehegt und bedacht, wenn auch nicht wesentlich umgeändert oder weiter geführt. Wie sehr jenes der Fall war, vernehmen wir von Goethe selbst.

„Ich habe Gelegenheit gehabt", schreibt er aus Italien, „über mich selbst und Andere, über Welt und Geschichte viel nachzudenken, wovon ich manches Gute, wenn auch nicht Neue, auf meine Art mittheilen werde." Zuletzt wird Alles im „Wilhelm Meister" gefaßt und geschlossen. Dabei hofft er, daß er namentlich den letzten Büchern etwas „von jener Himmelsluft" werde mittheilen können. Seit seiner Rückkehr „machte er Ernst, diese frühe Konception auszubilden, zurechtzustellen und dem Drucke nach und nach zu übergeben". 1796 beendigte er dann, wie eben bemerkt, das Ganze, bei dessen letzten Büchern Schiller hier und da ein treibendes und kritisches Wort hineingesprochen. Er entledigte sich damit „einer höchst lieb und werthen, aber auch schwer lastenden Bürde". Es kostete ihm Mühe, „den ungeheuren Aufwand", den er dabei gemacht, zu entsprechenden Resultaten hinauszuführen [1]). Man begreift demnach wohl, daß das Buch in seiner ganzen Beschaffenheit von den mancherlei Umständen, unter denen es entstanden, und von den verschiedenen Tönen der Zeiten, durch die es hindurchgeleitet worden, bedingt werden mußte. Es wurde, eben als Roman, der sich in seiner Form vielseitig bequemen und den herandringenden Zuflüssen aus Leben und Natur offen erhalten kann, in mehr als einer Hinsicht das Tagebuch der Erfahrungen und Erlebnisse des Dichters während der langen Reihe von Jahren, die er der Ausbildung desselben widmete. Manches mag sich zugedrängt haben, was die ursprüngliche Idee zu verschieben drohte; wie denn auch in dieser Hinsicht der Verfasser einen ziemlich verständlichen Wink giebt, indem er an Schiller schreibt, „daß es nach den sonderbaren Schicksalen, welche die Produktion von innen und außen gehabt, kein Wunder wäre, wenn er selbst ganz und gar konfus darüber würde". Auch bemerkt er, daß eben wegen jener langsamen Gestaltung das Buch „eine der incalculabelsten Produktionen bleibe, möge man sie im Ganzen oder in ihren Theilen betrachten, zu deren Beurtheilung ihm beinahe selbst der Maßstab fehle" [2]).

---

1) „Briefwechsel", Bd. II, S. 121 ff. u. 125 ff.

2) „Tages- und Jahreshefte." Zum J. 1796. Vgl. auch über die Entstehungsgeschichte des Romans die Briefe an Frau v. Stein.

Nicht leicht ist nun über ein Buch mehr und verschiedener geurtheilt worden, als über dieses. Während es die Einen, wie Schiller, Fr. Schlegel, Ad. Müller, über Alles erhoben, W. v. Humboldt und Gleichgesinnte, wenn auch bei einigen Ausstellungen, doch sich daran „erlabten" und des Dichters Geist „in seiner ganzen männlichen Jugend, stillen Kraft und schöpferischen Fülle" darin finden wollten, traten ihm Andere mit allerlei Einreden entgegen, die bald von der Sittlichkeit, bald von der bunten Gesellschaft, die in ihm vorkommt, bald von dem Mangel an Einheit und dergleichen hergenommen wurden. „Die Puppen", schreibt Goethe selbst darüber, „waren den Gebildeten zu gering, die Komödianten den Gentlemen zu schlechte Gesellschaft, die Mädchen zu lose; hauptsächlich aber hieß es, es sei kein ‚Werther'." Daß es namentlich den Frommen nicht gefallen mochte, begreift sich leicht. Die Fürstin Gallizin schwieg, Fr. Jacobi schrieb darüber Briefe, die „nicht einladend" waren. Ihm wie seiner vornehmen Gesellschaft erschien „das Reale, noch dazu eines niederen Kreises, nicht erbaulich". Fritz Stolberg fand sich sogar gemüssigt, die Produktion feierlich zu verbrennen, mit Ausnahme des sechsten Buchs, welches er besonders binden ließ, weil er es wegen der frommen Seelenbekenntnisse alles Ernstes für eine Anempfehlung der Herrenhuterei hielt und sich somit daran erbauen mochte [1]). Daß Novalis, der anfangs davon bezaubert war, sich ihm später gänzlich abwandte, indem er statt des Evangeliums der Mystik nur das der „Ökonomie" darin finden wollte, daß er das ganze Werk für „einen ‚Candide' gegen die Poesie" erklärte, es für durchaus prosaisch hielt, weil das Romantische und Wunderbare in ihm zu Grunde gehe u. s. w. [2]), mag wenig überraschen, wenn man dieses Dichters poetische Idiosynkrasien kennt. Selbst die Theilnahme der Freunde war nur bedingt erfreulich, die meisten von

1) „Briefwechsel", Bd. II. S. 149.

2) Novalis, „Schriften", Bd. II. Daß Novalis vom Wilhelm Veranlassung genommen haben mag, in seinem „Heinrich v. Ofterdingen" das Evangelium der romantischen Mystik zu schreiben, ist wohl zu glauben erlaubt. Daß ihm übrigens in der Verkündigung dieses Evangeliums zuletzt die Stimme versagte, und er, vermuthlich wegen der romantischen Sublimität, die eigene Dichtung nicht zu Ende führen konnte, ist bekannt.

ihnen verhielten sich „gegen die geheime Gewalt“ des Werks nur vertheidigend. Auch an ängstlicher Deutelei, an Ahnung von allerlei Geheimnissen fehlte es nicht. Kurz, man versuchte Alles, nur nicht, was der Dichter wünschen mußte, nämlich „die Sache zu nehmen, wie sie lag, und sich den faßlichen Sinn zuzueignen“ („Tages- und Jahreshefte“, 1795).

Im Allgemeinen theilen sich übrigens noch jetzt die Stimmen in derselben Weise, und wir wollen nur sofort gestehen, daß das Buch in seiner ganzen Gestalt an dieser Zwiespaltigkeit seine Schuld trägt. Es sind darin zunächst zu vielerlei Sachen zusammengefaßt, zu viele Standpunkte nebeneinander gestellt, zu unterschiedliche Ansichten ausgesprochen, dabei zu geringe Betonung auf einen Hauptpunkt gelegt, das Mancherlei ist zu locker verbunden und zu wenig positiv von einer Grundidee getragen und durchdrungen, als daß es zu verwundern wäre, wenn nicht alle Leser in den Mittelpunkt eindringen, um von da aus die scheinbare Zerfahrenheit zu sammeln und die poetische Absicht, welche diese Buntheit selbst wesentlich fordert, zu fassen und festzuhalten. „Wilhelm Meister“ ist allerdings kein „Werther“, nicht wie dieser von einer Leidenschaft gefärbt, einem Zeitprincipe gehoben, nicht in die warme Glut der frischen Jugend getaucht [1]); er ist die Frucht einer langen, still fortschreitenden Mannesreife, er giebt uns das Resultat der Fortbildung eines ganzen Jahrhunderts, die Physiognomie der gesammten menschlichen Gesellschaft seiner Zeit. Wie könnte man nun erwarten, daß er wie jener durchschlagend wirken und die Wirkung auf einen Punkt hin koncentriren mochte? — Vielseitig nach Inhalt, Richtung und Standpunkt hat er dagegen vielseitig fruchtbare Samenkörner ausgestreut, still und gemach den reichen Strom eines tiefgebildeten und ideenerfüllten Geistes in die verschiedenen Gebiete der Literatur und des Lebens hinübergeleitet, und nicht leicht dürfte ein Werk in Absicht auf die Mannigfaltigkeit seiner Wirkungen dem „Wilhelm Meister“ zu vergleichen sein.

Es ist nun unter den angedeuteten Verhältnissen allerdings schwer, dem Buche einen bestimmten Gesichtspunkt abzugewinnen,

1) Viel Treffendes über die Zeitverhältnisse, in denen der „Werther“ entstanden, enthält die Schrift Appell's: „Werther und seine Zeit“ (Leipzig 1865), die wir hier nachtragend empfehlen.

es auf eine bestimmte Grundidee zurückzuführen. Hat man ja wohl, wie zunächst Schiller, dasselbe sogar zur Würde eines Epos erheben wollen, so wenig konnte man sich anfangs über Charakter und Bedeutung orientiren. Wir halten uns, wie billig, lediglich an den Standpunkt des Romans, der ihm nach allen Beziehungen eignet. Hinsichtlich der ideellen Tendenz wiederholen wir, was wir gleich anfangs angedeutet, daß hier, ob von Seiten des Dichters absichtlich oder nicht, ist zunächst gleichgültig, der Übergang dargelegt werde aus der oppositionellen Einseitigkeit des social-emancipativen (Werther-) Individuums in die frei-sociale Bewegung, wie sie die letzten Jahrzehnte des vorigen Jahrhunderts vorführen. Es kam darauf an, das Recht des freien Menschen in der Gesellschaft durch die Bildung zu bestimmen, in dieser den Unterschied der Stände aufgehen zu lassen und in der selbstständigen Wahl des Berufs seine sociale Stellung zu behaupten. Hierzu war ein vielseitiges Versuchen und gesellschaftliches Begegnen, ein Wechselwirken der mannigfaltigsten Standpunkte und Interessen vonnöthen. Man möchte daher sagen, daß der Dichter, so wie er in der Metamorphose der Pflanzen die Uridee der Pflanzen in der unendlichen Mannigfaltigkeit derselben aufzuweisen suchte, er hier die Uridee des Menschlichen nach allen ihren Bildungsformen vor die Anschauung bringen wollte. Es konnte ihm deshalb auch nicht Aufgabe sein, die Strenge der Anordnung in Stoff und Ausführung vorwalten zu lassen; vielmehr hat sein poetischer Instinkt den richtigen Weg darin gefunden, daß er aus einem unscheinbaren Punkte allmälig alle möglichen Lebensverhältnisse gleichsam nach Maßgabe des Klima und der geographischen Verhältnisse hervorwachsen läßt. Was er eben in dem Gedichte „Die Metamorphose der Pflanzen“ so anmuthig sagt:

— „Einfach bleibt die Gestalt der ersten Erscheinung,
— — — — — —
Gleich darauf ein folgender Trieb, sich erhebend, erneut,
Knoten auf Knoten gethürmt, immer das erste Gebild,
Zwar nicht immer das Gleiche“,

findet hier seine passendste Anwendung.

Daß nun in diesem Fortgange nicht Alles so nackt und bestimmt ausgesprochen werden konnte, ja nicht einmal durfte, wie

es von Vielen gefordert wird, begreift der Einsichtige leicht, und Schiller, obwohl er selbst die Klarheit in Absicht auf die vielen Beziehungen zum Theil vermißte, meinte doch, es sei ganz recht, daß Goethe zur Bequemlichkeit der Leser nicht Alles baar und blank aufgezählt und das Suchen erspart habe, daß vielmehr das Resultat eines solchen Ganzen die eigene freie, nur nicht willkürliche Produktion des Lesers sei. „Es muß", setzt er hinzu, „eine Art Belohnung bleiben, die nur dem Würdigen zu Theil wird, indem sie sich dem Unwürdigen entzieht." [1]) Und so dürften wir wohl mit Friedrich Schlegel hinsichtlich der Beurtheilung dieses seltenen und seltsamen Buches sagen: „Wer möchte ein Gastmahl des feinsten und ausgesuchtesten Witzes mit allen Förmlichkeiten und in aller üblichen Umständlichkeit recensiren?" [2]) Wenn Goethe selbst mit dem Resultate nicht zufrieden war und sich vorkam „wie Einer, der, nachdem er viele und große Zahlen übereinandergestellt, endlich muthwillig selbst Additionsfehler machte, um die letzte Summe, Gott weiß, aus was für einer Grille, zu verringern" [3]); so mochte er sich eben bewußt sein, daß das eigentliche Resultat hier nicht in dem Endfacit, sondern in der ganzen Peripherie des Werkes gelegen sei. Uns scheint, als gehe dasselbe darauf hin, das Geheimniß des Menschendaseins sich durch sich selber erklären zu lassen, wobei der Dichter nur insofern der Hierophant ist, als er auf die Stellen und Pfade deutet, die der Lauf des Lebens berührt. Da hierbei nun nichts als ein Fertiges ausgesprochen wird, sondern die Genesis selbst die wahre Sache ist, so muß sich Manches in Experimenten darlegen, die der Mensch und die Menschen mit einander machen, Experimente, die bald glücken, bald mißglücken, hier das gesuchte Resultat versagen, während sie dort ein ungesuchtes höchst wichtiges wie durch

1) „Briefwechsel", Bd. II, S. 126.

2) Fr. v. Schlegel, „Werke", Bd. X, S. 134. (Auch in den „Charakteristiken und Kritiken", Bd. I, S. 132 ff.) Überhaupt ist diese Recension von Schlegel, den etwas übertriebenen panegyrischen Ton abgerechnet, wohl mit das Beste, was über „Wilhelm Meister" geschrieben worden ist, mit Ausnahme dessen, was Rahel darüber an die Freunde schrieb und Varnhagen vierzig Jahre später veröffentlichte. („Rahel", Bd. I.)

3) „Briefwechsel", Bd. II, S. 123.

Zufall finden lassen. Meint doch Goethe selbst, daß die Worte Friedrich's am Ende des Romans: „Du kommst mir vor wie Saul, der Sohn Kis, der ausging, seines Vaters Eselinnen zu suchen und ein Königreich fand", die eigentliche Bedeutung des Buchs aussprechen [1]).

Bildung, als die eigenste Bestimmung des Menschen und der Menschheit, war, wie gesagt, das Losungswort des achtzehnten Jahrhunderts. In ihr sollte das Geheimniß der Freiheit und Gleichheit offenbar und seine Bedeutung zur Wahrheit werden. Jeder mochte von seinem individuellen Standpunkte aus durch sie das Recht der Menschheit sich erobern [2]). In dieser Beziehung erscheint beachtenswerth, was Goethe seinen „Wilhelm Meister" selbst aussprechen läßt: „daß ich dir's mit einem Worte sage — mich selbst, wie ich bin, ganz auszubilden, das war dunkel von Jugend auf mein Wunsch und meine Absicht". Darum haftet die Dichtung an keinem ausschließlichen Gegenstande; selbst die Liebe, der gewöhnliche Mittelpunkt des Romans, ordnet sich hier dem Ganzen unter und geht nur mitspielend hindurch. Dagegen wird Alles vertreten, was den Menschen und menschliches Dasein angeht, Jegliches besprochen, was in den Kreis menschlicher Zwecke fallen und unsere Theilnahme anziehen kann. Alle Stufen der Gesellschaft, alle Stände mit ihren eigenthümlichen Aufgaben und Neigungen werden in ihrem Wechselverhältnisse dem Auge vorgeführt und mit Recht mochte sich Zelter (an Goethe) innig erfreuen „an dem thätigen Weltwesen", was sich darin auseinanderbreitete. Eben nun in dieser thätigen Hingebung an die Welt erscheinen die Lehrjahre wesentlich als Korrektur des „Werther". Daß hier solchem allseitigen Bildungsstreben die Kunst als gemeinsame Basis unterliegt, gehört der ästhetischen Weltanschauung des Dichters an. Soll aber das Werk einer allgemeinen Menschenbildung ein wahres sein, d. h. aus der Selbstständigkeit der Einzelnen und ihrem freien Zusammenwirken hervorgehen, so muß die Dialektik des Strebens ihre Geltung gewinnen, Irrthum und Verirrung müssen ihr Recht behaupten, so gut als der Freiheit

1) „Tages- und Jahreshefte", Jahr 1796.

2) Schon Friedr. Schlegel hat zum Theil auf diesen Standpunkt hingedeutet. „Werke", Bd. X, S. 179 ff.

die Macht verbleibt, sich aus beiden wieder loszuwinden; der Widerspruch muß sich setzen dürfen, damit die Wahrheit durch ihn geboren werde. Jedes muß eben seine Sprache reden, seine Sympathien und Antipathien hervorkehren, seine Wünsche und Ziele verfolgen können. So lernt der Mensch, Mensch zu werden, so gewinnt er die Meisterschaft und mit ihm die Menschheit selbst; denn, wie es im Buche selbst heißt, „nur alle Menschen machen die Menschheit aus". Wir haben hiermit die ganze Bedeutung auch des Titels, und wenn uns das Werk in der That nichts weiter lehrte, als was sein Verfasser andeutet, „daß die Lehrjahre eben bloß den Irrthum enthalten, in welchem der Mensch dasjenige außer sich sucht, was er nothwendig innerlich hervorzubringen hat", so wäre damit schon Wichtiges geleistet.

Nachdem wir so die Grundrichtung des Ganzen angedeutet, haben wir auf die Schilderung der Personen und die Anordnung der Handlung einige flüchtige Blicke zu werfen. Da die Idee des Werkes ganz eigentlich in die Persönlichkeit Wilhelms verlegt wird, so bleibt auch die Handlung von dieser hauptsächlich abhängig. Wilhelm erscheint als ihr allseitiger Träger, was sofort festgehalten werden muß, wenn man den Charakter desselben richtig auffassen und beurtheilen will, wider welchen sich vielfache Einreden gerichtet. Schiller forderte anfangs, Goethe sollte den Wilhelm „mit vollkommener Selbstständigkeit, Sicherheit, Freiheit und gleichsam architektonischer Festigkeit so hinstellen, wie er ewig stehen kann, ohne einer äußeren Stütze zu bedürfen". Daß diese Forderung unerfüllt geblieben, scheint eben den Meisten tadelnswerth. Nennt ihn doch selbst W. v. Humboldt „ein besinnungs- und haltungsloses Geschöpf". Andere (Fouqué, Neumann und Varnhagen) haben sein charakterloses Treiben sogar in einem gemeinsamen Jugendromane „Karl's Versuche und Hindernisse" zu parodiren gesucht. Auch wir würden gegen ihn den Vorwurf der Schwäche, des sentimentalen und idealen Egoismus geltend machen, wir würden in ihm nur eine Art Weislingen, Clavigo, Fernando finden, einen geschäftigen Weltling, der sich von allen Weibern „an die Thüre seines Herzens klopfen läßt", kurz, er würde uns an sich selbst nichts Werthes zeigen, als nur die Kunst, womit

der Dichter in allen jenen Beziehungen eine Persönlichkeit in ihrer Art mit gelungener poetischer Konsequenz gezeichnet hat, — wenn wir nicht Ursache hätten, eben auf dem Grunde der bezeichneten Idee des Romans in ihm eine höhere Bedeutsamkeit, und zwar zum Theil gerade in jenen Mängeln selbst, anzuerkennen. Zuvörderst konnte Wilhelm, da er den Proceß einer selbstständigen freien Ausbildung repräsentiren soll, nicht gleich von vornherein als ein fertiger Mensch erscheinen, eben so wenig wie er als ein einseitiger auftreten durfte. Er mußte sich vielmehr vielseitig zugänglich, bildsam, hingebend erweisen, um das homo sum, humani nil a me alienum puto (das Reinmenschliche) in seinem Lehrlingsgange zu vergegenwärtigen. Und hier bemerken wir sogleich die große Kunst, womit der Dichter ihn stufenweise weiter und weiter führt, bis er zur Einsicht in die höhere Bedeutung des Lebens gelangt, ihn durch den Irrthum zur Erkenntniß des Wahren leitet, bis er seine menschliche Weltstellung begreift. Betrachten wir ferner ihn in seiner Individualität als die Gelegenheits- und Vermittelungsperson für die Entfaltung der großen Schule der Menschheit überhaupt, eben damit als die nothwendige Person, um welche herum Alles geschieht, aber nicht wegen welcher; so haben wir hier abermals den glücklichen Instinkt anzuerkennen, womit unser Dichter meist das Richtige trifft und auch hier getroffen hat, indem er den Wilhelm nicht ein- für allemal maßgebend, sondern gerade so hingestellt, daß Alle in Berührung mit ihm sich in ihrer Weise äußern und darleben können. Dadurch, daß er mehr reflektirt als handelt, mehr fühlt und phantasirt, als eingreift, veranlaßt er, daß die Handlung an sich ihren vollen Geist und Sinn offenbaren kann. Und in der That ist zu verwundern, wie vielseitig jene Negativität das Positive hervorruft, wie mannigfaltig sich die Fäden anknüpfen, wie leicht und gefällig sich zu Allem die Gelegenheiten bieten. An keinem andern Charakter würde das Problem des ganzen Buches sich so haben entwickeln können. Nicht nur „der Gegenstand, sondern auch der Leser" braucht ihn. Indem Schiller sagt, „das Ganze habe eine schöne Zweckmäßigkeit, ohne daß der Held einen Zweck hätte", spricht er hierin die Bedeutung des Charakters vom Standpunkte des Romans richtiger aus, als er wohl selber dachte und

wollte [1]). Wenn indeß Wilhelm allmälig mehr und mehr von seiner sentimentalisch-idealen Träumerei dem realen Leben zugeführt wird, ohne von seiner Idealität abzufallen, so ist dieses selbst an ihm ein Zeichen eben des Fortschrittes im Lernen. Überhaupt soll ja sein eigenster persönlicher Werth mehr in seinem „Gemüthe als in seinen Wirkungen" liegen. Daß übrigens Goethe auch hier wieder zum großen Theile sich selbst gesessen, daß seine bildsame Weichheit nicht bloß im Ganzen abgespiegelt wird, sondern daß auch besonderste Erlebnisse eingeflochten sind, würde man, auch wenn er es nicht selbst vielfach angedeutet hätte, nach dem, was wir über ihn wissen, und wie wir ihn kennen, anzunehmen haben. Auch der Umstand, daß Wilhelm so vielseitig durch Frauen gebildet und durch die Liebe erzogen wird, deutet auf die Parallele mit dem Dichter hin.

Während der langen Dauer der Ausarbeitung traten allerlei Reminiscenzen, allerlei Erfahrungen und persönliche Bekanntschaften heran, die sich hineinwebten, woraus dann zum Theil die lose und gehäufte Verbindung von Begebenheiten, Situationen und Ansichten entstanden sein mag, die sich um die oft mehr als billig zurücktretende Hauptfabel zusammendrängen. Dieses hat nun Veranlassung zu einer andern Klage gegeben, eben zu der über den Mangel an Einheit der Handlung. Und in der That muß diese Klage als hinlänglich begründet anerkannt werden, wenn man die Begebenheiten, Personen und Situationen im Detail festhält und von hier aus in's Ganze hinüberblickt, wenn man die verschiedenen Zeitepochen mit ihren eigenthümlichen Stimmungen absondert und die verschiedenen Partien des Buchs einander gegenüberstellt. Innerstes Ineinandergreifen, angemessene Übergänge, gleicher Ton und gleiche Frische in der Färbung müssen oft vermißt werden. Dazu kommt, daß manche Einzelheiten zu viel Absichtlichkeit verrathen und störend in das volle Leben eingreifen, wie z. B. die mystischen Thurmspielereien, die Jarno selbst als „Hokuspokus" bezeichnet, und von denen Wilhelm bemerkt, daß man ihre „seltsamen Zwecke" nicht einsehen könne, sowie viele andere allegorische Künsteleien. Bei allem dem bleibt

---

1) „Briefwechsel", Bd. II, S. 111. Auch S. 99 ff.

jedoch die wahre Einheit, worauf es bei dem Werke ankommt, die Einheit des Zweckes und der Mittel, die Einheit des bedeutsamen Zusammenwirkens aller Beziehungen zum Hauptpunkte, im Ganzen wohlgewahrt: wir sehen den treuen Abdruck des Weltlaufs und der menschlichen Dinge. Selbst Schiller wünscht die Entwickelung dem Wesentlichen nach nicht anders, und J. Paul bemerkt über das Ganze eben so wahr als schön: „Durch den romantischen Meister von Goethe zieht sich, wie durch einen angehörten Traum, ein besonderes Gefühl, als walte ein gefährlicher Geist über den Zufällen darin, als trete er jede Minute aus seiner Wetterwolke, als sehe man von einem Gebirge herab in das lustige Treiben der Menschen kurz vor einer Katastrophe der Natur.“ [1]) Daß bei dieser scheinbaren Unbegrenztheit des Romans, der überall in seinen Endlichkeiten mit dem Unendlichen zusammenhängt, und in welchem „nach jedem Göttermahle und mitten unter den feinen Feuerweinen seltenes Eis herumgegeben wird“ [2]), die begrenzende Form, die griechische Harmonie, maßgebend hineinwirkt, daß dadurch die Einheit des Ganzen aus der Durchwirrung der bunten Erscheinungen hervorgebildet und zu anschaulich-übersichtlicher Gestalt erhoben wird, muß bei dieser Frage vornehmlich in Rücksicht kommen. In dieser unendlich-endlichen Einheit nun verschlingt sich, wie wir schon angedeutet, das gesammte menschliche Leben in seinem scheinbaren Wirrwarr, um sich zu seiner Wahrheit auszubilden, und die Kunst, „auf simple und naturgemäße Art das Gleichgültige an das Bedeutende und umgekehrt zu knüpfen, die Nothwendigkeit mit dem Zufall zu verschmelzen“, welche Schiller an dem Werke rühmt, ist dabei auf das glücklichste geübt worden. Alles ist aus dem Leben genommen, Alles geht in das Leben zurück; Jedem ist das rechte Wort geliehen, wie sein eigenthümliches Recht; Alles kann neben Allem emporwachsen, wie es sein Wesen erheischt. Das Wahre ist zum Schönen geworden und das Schöne erscheint als die redende Wahrheit.

Mit seltenster Geschicklichkeit sind namentlich die Charaktere

---

1) „Vorschule der Ästhetik“, Bd. I. S. 72.

2) Ebendaselbst.

gezeichnet, nach den Standpunkten, die sie vertreten, ausgeführt und in das wirksamste wie natürlichste Wechselverhältniß gestellt, so daß sie einander gleichsam fordern, sei es in Verwandtschaft oder Kontrast. Alle sind wirklich und doch ideal, Alle sprechen zu uns, als wären sie aus unserer unmittelbaren Umgebung genommen, und doch tragen sie zugleich die Züge der Phantasie; sie sind Originale und Kinder der Dichtung im reinsten Vereine. Wie in dem Buche sämmtliche Stufen der Gesellschaft sich begegnen, so sehen wir auch in den Personen alle Motive dargestellt, wodurch das Leben in der Mannigfaltigkeit seiner Kultur die Menschen trägt und wieder von ihnen getragen wird. Sie vertreten insgesammt theils für sich, theils in ihrer Gruppirung verschiedene Seiten des Menschlichen und Standpunkte des Lebens. Der Leichtsinn wie der Ernst, der Verstand wie die Phantasie, das Gefühl und die Vernunft, die realistische wie die idealische Weltansicht, die Ökonomie und die Poesie, jede in ihren verschiedensten Richtungen, beide in ihrem innersten Begegnen, werden in entsprechenden Charakteren veranschaulicht und knüpfen zugleich auf ungezwungene Weise an die Hauptperson an, die als der Spiegel von Allem hingestellt erscheint. Nur die schöne Seele mit ihren Bekenntnissen will sich nicht recht anschließen [1]). Sie gehört eigentlich nicht in den Kreis, der hier entfaltet wird; sie giebt sich zu sehr als ein Einschiebsel, welches man gern anbringen wollte, und ihre Gestalt wird nicht von der Atmosphäre des Ganzen belebt. Sie kann daher schon deswegen keine rechte Theilnahme gewinnen, wenn wir auch davon absehen, daß sie an und für sich wenig poetisches Interesse sowohl nach Auffassung als Ausführung bietet. Nur aus dem Gesichtspunkte, daß in ihr das Moment der Religion und Frömmigkeit dem Weltleben gegenüber vertreten wird, mag sie in ihrer Stellung einigermaßen motivirt erscheinen.

Wollten wir in der Kunst architektonischer Charakteristik Einzelnes berühren, so würden wir z. B. auf den Kontrast zwischen

---

1) Mit dem Fräulein v. Klettenberg, welches in dieser schönen Seele vorgeführt wird, haben wir schon oben Bekanntschaft gemacht, wo wir daran erinnert, daß Goethe nach seiner Rückkunft von Leipzig mit ihr mehrfach verkehrte. Die Bekenntnisse in „Wilhelm Meister" will er aus Unterhaltungen mit ihr entnommen haben.

Wilhelm und Werner, zwischen Natalie und Therese, zwischen Philine und Mignon, dem Abbé und Lothario hindeuten, zugleich aber auch darauf, wie die Verbindungen unter ihnen wieder durch Andere und bei Allen durch ihr gemeinsames Hinstreben zum Leben vermittelt sind. Am wenigsten ist Mignon verstanden worden, und es ist nicht zu leugnen, daß dieser Charakter bei der ersten Ansicht als ein Unwahres und Fremdes erscheinen muß. Betrachtet man ihn aber nach seinen eigenthümlichen Elementen, sieht man auf Italien, wo das wunderliche Kind geboren, auf die gesellschaftlichen Schicksale, durch die es so früh geprüft und gedrückt worden, auf die Art, wie es, von Wilhelm freundlich aufgenommen, durch ihn alsbald zu einem schöneren und höheren Bewußtsein aufsteigt, bemerkt man, wie das reine tiefe Wesen in die Mitte der neuen Weltverhältnisse hineingedrängt wird, in denen es nach seiner räthselhaften Herkunft und in seiner isolirten Existenz das schöne Geheimniß des menschlichen Herzens wie eine Waise der Menschheit trägt, bis das zarte Gefäß von dem mächtig webenden Inhalte zersprengt wird; so mag man dreist sagen, nicht bloß, daß dieser Charakter in seiner Weise wahr und rein auf sich selber gestellt erscheint, sondern auch, daß er in seiner Stellung zu dem Ganzen eine überaus poetische Auffassung erweist. Er ist der romantische Klang, der wunderbar durch die ringsum spielende Wirklichkeit klingt, die Stimme der Unendlichkeit, welche aus unbekannten Höhen in die Irrgänge und Verwickelungen des Irdischen tönt, das Schicksal der Psyche, welche, fremd in der harten Welt, ihre ewige Heimat sucht. Der Kontrast der Idee und der Wirklichkeit konnte nicht sprechender, nicht melodischtragischer dargestellt werden, als hier geschehen. Daß diese Rolle mit der des Harfners in eine so enge, verhängnißvolle und mystische Verbindung gebracht worden, gehört zu den glücklichen Kombinationen, die nur dem Genie vorbehalten sind. Das Alter und die Jugend mit gleicher romantischer Stimmung, die Poesie des Gesanges und der Seele sind wohl nirgends zu so rührender und schöner Wirkung vereint worden als hier, eine Wirkung, welche durch das Geheimniß der Verwandtschaft noch bedeutend und bedeutsam zugleich gesteigert wird [1]).

1) Auch das Charakterbild der Mignon ist nicht ohne ein wirkliches

Gleich meisterhaft in ihrer Art ist Philine gehalten. Je schwerer es hier war, die Züge der Weltlust in ihrer vollen Wahrheit zu zeigen, ohne sich in das Gemeine zu verlieren, um so bewunderungswürdiger ist die Kunst in der Art, wie der Leichtsinn mit der Gutherzigkeit, der Witz mit der Verständigkeit, das Flüchtige mit dem Gefühle der Selbstständigkeit, das Geben und Empfangen, das Anziehen und Zurückweisen, die Freiheit des Thuns mit den Grenzen des Anstandes in das vollkommenste Gleichgewicht gesetzt erscheinen. Der Dichter selbst nennt sie eine „anmuthige Sünderin" — und eben in der Anmuth, sowie in der Schönheit, womit er sie dargestellt, liegt ihr Recht, in dieser poetischen Gesammtheit überhaupt aufzutreten. — Eine eigenthümlich tragische Wirkung macht es, daß in diesem Verschlungensein der Charaktere und Weltbeziehungen die Liebe in ihrer romantischen Innerlichkeit überhaupt wie ein heimatloses Kind auftritt, das, verkannt und verkümmert, seine stillen Schmerzen leise hineinspricht und nur erscheint, um an der Krankheit eines gebrochenen Herzens zu sterben. Marianne und Mignon, — sie sind Blumen, deren Kelch gefüllt ist von dem Dufte innigster Liebe, und die dahinsinken, nachdem sie ihr schönes Geheimniß ausgeathmet. Auch der Harfenspieler mit seiner rührenden Seelentiefe geht aus dem Spiele der Welt, in das sein Saitenspiel nicht zu stimmen scheint.

Eine besondere Aufmerksamkeit aber fordert das Verhältniß des Romans zu seiner Zeit. Er ist in dieser Hinsicht die Geschichte im Kostüm der Dichtung. Schon haben wir gleich anfangs darauf hingedeutet, daß er die Summe der Strebungen und Richtungen der menschlichen Gesellschaft während des achtzehnten Jahrhunderts gleichsam in poetischen Ziffern darstellt. Wir haben weiterhin hervorgehoben, wie sich in ihm der Übergang darlegt aus der socialen Isolirung der Stände in die Bewegung des freien Verkehrs auf dem Grunde der sich verallgemeinernden Bildung. Dabei haben Fragen, die dieses Jahrhundert behandelt,

---

Vorbild aufgestellt worden. Eine gewisse Antoinette Gerold, ein junges Mädchen, welches sehr an Goethe gehangen, soll nach dem „Briefwechsel zwischen Goethe und Jacobi" das Original dazu gewesen sein.

hier ihre Antwort gefunden. Kunst und Gewerbe, Erziehung und Moral, Religion und Staat, Bürgerthum und Adelwesen, kurz, alle Gegenstände und Resultate der emancipativen Aufklärung treten, wie sie in die stille Geschichte eingegangen, aus ihr wiederum still hervor und bilden sich mit dem Eigenthümlichen der ganzen damaligen Geistesrichtung im Lichte der ästhetisch-freien Weltauffassung zu einem anschaulichen Panorama zusammen [1]). In unbefangener Selbstgewißheit, ohne Anmaßung und Drängniß das Kleine mit dem Großen freundlich verwebend, bringt uns so das Buch sich und seine reichen Gaben entgegen. Aus unscheinbarem Anfange erhebt sich eine volle Wirklichkeit unvermerkt vor unserem Blicke. Wir werden auf ein unbedeutendes Brettertheater geführt und finden uns bald auf dem Theater der Welt; wir machen die erste Bekanntschaft mit einem bildungslustigen, unscheinbaren Bürgerssohne und gelangen, ohne es zu ahnen, nach und nach in die Mitte der vielseitigsten Erscheinungen und Gestalten, die uns Gesinnung und Sitte, Herz und Ansicht der Menschen in verschiedensten Formen darlegen und den Schatz der Erfahrung wie die Ergebnisse des Denkens in aller Fülle vor uns auseinanderbreiten. Und dieses Alles wird in leichter Bewegung, in ungezwungenem Kommen und Gehen, im natürlichsten Begegnen vorgeführt. Nichts übereilt sich und nichts bleibt länger, als es sich ziemt. Frei spielt die Einbildung mit dem Reichthume des Erlebten und Erlernten, arglos lacht der Scherz durch den Ernst der Wahrheit, gleichsam unbewußt dringt der philosophische Gedanke in die Frische des Lebens, spricht die Weisheit selbst aus dem Scheine der Thorheit und die Belehrung aus dem Irrthum. „Eine Galerie der buntesten Gestalten", schreibt Zelter, „zieht vorüber, die sich zu verwirren scheinen und dadurch aufklären, treffliche Personen, die die tollsten Streiche begehen müssen, und tolle Menschen, von denen man die Tugend lernt. Kein Gedanke an die jüdische Würfelei, welche die Romanschreiber mit ihren

1) „Künstlerischer Atheismus ist der Geist des Buchs", sagt Novalis. Es kommt freilich darauf an, was sich Dieser oder Jener unter Atheismus denken will. Fr. v. Stolberg wollte in gleichgesinnter Weise außer den Bekenntnissen einer schönen Seele, die er sich besonders binden ließ, alles Andere darin verbrannt haben.

sogenannten Tugenden und Lastern treiben, um charakterlosen Menschen das Ansehn zu geben, daß man sie lobe oder tadle, anstatt zur Selbstbetrachtung würdig angeführt zu werden.“ Daß das Schauspielwesen zum nächsten Anlehnungspunkte genommen und ihm nach Schiller's Meinung hier und da mehr Raum gegeben, „als sich mit der freien und weiten Idee des Ganzen verträgt“, mag theils in der Vorliebe Goethe's für diese Partie, der er von erster Kindheit an sich zuneigte, welche in der Weimarer Sturmzeit seine Gesellschaft und Umgebung bewegte und in den neunziger Jahren ihn wieder bedeutend in Anspruch nahm, theils aber auch in den seit Lessing überhaupt rege gewordenen Strebungen jener Epoche innerhalb der dramatischen Sphäre zu finden sein. Man suchte das Persönliche zur Darstellung zu bringen, weil man in seiner objektiven Scheinexistenz der herrschenden Selbstbespiegelungslust Genüge that. Außerdem gehörte das Theaterwesen vielfach zu den Unterhaltungsmitteln der höheren, aristokratischen Gesellschaft, welche in dilettantischer Vornehmigkeit ihre Repräsentationssucht dadurch befriedigen konnte. Daß gerade diese Scheinwelt den Wilhelm allmälig zur bessern Würdigung der wirklichen führte, möchte gleichfalls als künstlerisch-bedeutsam zu beachten sein.

Wie die Schauspielerei hatten sich auch das Geheimnißtreiben und die Logenspiele in den achtziger Jahren, wie wir schon mehr berührt, der Gemüther vielfach bemächtigt, und so mochte auch dieser Punkt bei Goethe um so mehr Berücksichtigung finden, als er seiner Natur nach den Mystifikationen und allegorischen Incognitos freund war. Schiller fühlt sich durch das „Ahndungsvolle und subjektiv Wunderbare“ incommodirt und meint, es sei von dieser Seite zu viel Tragödie (!) in dem Buche. — Als für die Tendenz der ganzen Dichtung höchst bedeutsam müssen wir endlich auf die verschiedenen Mißheirathen aufmerksam machen, womit die Entwickelung schließt. Sie bezeichnen nämlich das Resultat in dem Fortschritte der freien Socialität, indem sie eben die Ausgleichung der Standesunterschiede durch die Bildung anschaulich darlegen. — Mehrfach hat man geäußert, und Goethe selbst scheint in unbestimmter Weise gemeint zu haben, daß die Lehrjahre auch Wanderjahre forderten, indem es in jenen wohl

zu einem Wendepunkte, aber nicht zum Abschlusse gekommen sei. Wir sind indeß der Ansicht, daß es gerade an dem Wendepunkte genüge, indem der Mann sich nun selber finden mag. Und wir möchten hier die eigenen Worte des Verfassers am Ende des Lehrbriefs, „daß der echte Schüler aus dem Bekannten das Unbekannte entwickelt und sich dem Meister nähert", bezeichnend finden. Daß übrigens die spätern Wanderjahre zu den Lehrjahren in einem allerdings poetisch-idealen Zusammenhange stehen und darin ihre Rechtfertigung haben, wollen wir keineswegs in Abrede stellen und haben darauf schon theilweise hingedeutet.

Blicken wir noch auf Sprache und Styl, wo die heiterste Klarheit Alles umgiebt, die freie Bewegung durch das plastisch-ruhige Maß zu übersichtlicher Form gestaltet, die Wahrheit des Ausdrucks durch das Siegel der Bildung geadelt wird; so hebt sich trotz manchen fremdklingenden Tönen, die bereits Fr. Schlegel bemerkt hat, auch von dieser Seite das Werk auf die Höhe klassischer Musterhaftigkeit, von der es, wenngleich still, doch mit belebender Wärme und erweckendem Lichte weithin glänzt. Wir aber können diese skizzenhafte Betrachtung nicht besser schließen, als mit Schiller's Worten: „Ruhig und tief, klar und doch unbegreiflich wie die Natur, so wirkt es und so steht es da, und Alles, auch das kleinste Nebenwerk, zeigt die schöne Klarheit und Gleichheit des Gemüths, aus welchem Alles geflossen ist." 1)

Wenn wir uns nun auch bei diesem Buche etwas länger aufgehalten haben, so ist es geschehen theils wegen der Verschiedenheit und des Widerspruchs der Meinungen über dasselbe, theils wegen seiner Folgen für die Weiterentwickelung unserer Literatur, theils auch, weil in demselben die ganze Weise und eigenthümliche Kunst des Dichters selbst vornehmlich und mehr als in irgend einem andern seiner Werke abgespiegelt wird. Wir sehen ihn hier in seiner vollen Hingebung an die Wirklichkeit, wie er sich in den Mittelpunkt aller Gegenstände hinstellt, wie er von ihnen empfängt, das Empfangene als eigenes Leben zurückgiebt, wie ihm nichts fremd bleibt, was das Gemüth ergreift und den Geist bereichert, wir hören die Melodien der Lyrik wie die Rhapsodien

---

1) „Briefwechsel", Bd. II, S. 79.

der Epik, wir finden darin all sein Lieben, Leiden und Streben, sein Erfahren und sein ideales Schauen. Hiermit wird das Buch gleichsam die poetische Grammatik für alle übrigen Werke unsers Dichters, wie es gewissermaßen das homerische Grund- und Musterwerk der gesammten folgenden Literatur zu nennen ist. Zunächst hat es den Dichtern die Aussicht erschlossen auf eine neue Welt poetischer Stoffe, indem es ihnen die weite Ebene der Gesellschaft öffnet und hier die Punkte andeutet, von welchen aus sie die Menschen und das Menschliche fortan mit glücklichem Erfolge behandeln können. Auf die unvergleichliche Kunst, wie das Romantische mit der Wirklichkeit in Verbindung gesetzt worden, haben wir schon hingewiesen. Seit „Wilhelm Meister" hat die Socialität mit der Romantik poetische Ebenbürtigkeit erlangt. Mit der Bezeichnung der neuen Themen sind weiter zugleich die angemessenen Formen vorgebildet, in denen sie zu poetischer Bedeutung erhoben werden können, sowie die feinsten Geheimnisse klassischer Sprache offenbar gemacht. So konnten sich denn die Freunde des Antiken wie der Romantik, die Kritik wie die Ästhetik gleich sehr an dem Buche nähren und bilden. Besonders hat sich die Kunstromantik an den „Wilhelm Meister" angelehnt, und die neue romantische Schule sich ihn mehrfach zum Muster genommen (so z. B. Tieck in seinem „Franz Sternbald", Novalis in seinem „Heinrich von Ofterdingen"). Ja, diese Schule hat wohl die ganze Grundidee ihres Standpunktes, nämlich das Leben in der Poesie und Kunst aufgehen zu lassen und die ästhetische Freiheit zur Trägerin der sittlichen zu machen, aus Goethe's Romane abstrahirt.

Um die Zeit, als der „Wilhelm Meister" vollendet ward (1796), war Goethe längst in den vollsten literarischen Wechselverkehr mit Schiller getreten, und wir haben des Letztern mehrfaches kritisches Betheiligen an jenem Werke erwähnt. Goethe fühlte sich wieder zu jugendlicher Produktivität ermuntert, und es drängte ihn, seine ästhetischen Ansichten in unmittelbarer poetischer That zu vollziehen oder vielmehr sie producirend zu denken. Dabei war er, wie wir oben bereits im Vorübergehen hervorgehoben, aus der dramatischen Sphäre ganz in die epische eingetreten, während Schiller in jener sich nunmehr erst recht heimisch fand.

Das Epische aber in seiner bequemen Breite und objektiven Klarheit war ja Goethe's eigenstes Feld. Sein ganzes Selbstbilden und Verkehren mit Natur und Leben, sein Vorwärtsschreiten und Retardiren, sein Anknüpfen an Jegliches, was sich ihm als Stoff innerlicher That bieten mochte, sein poetisches Produciren überhaupt in der Vielseitigkeit, Folge und dem Zusammenhange, wie es vorliegt, erscheint als ein eigentlich episches Dichten. Es ist daher wohl erklärlich, wie gerade in der Fülle seiner männlichen Reife, auf dem Punkte der reinsten Herausbildung seines Wesens, auf der Höhe der reichsten und gediegensten Erfahrung die epische Schöpfung seine Muse vor Allem in Anspruch nahm. Daß Goethe selbst die Epik damals „sowohl seinen Jahren als seiner Neigung, sowie auch den Umständen überhaupt am angemessensten" fand, haben wir schon bemerkt. Kaum hatte er sich daher des „Wilhelm Meister" entledigt, als er sogleich von dem Plane zu einem neuen Werke der Art ergriffen wurde. „Hermann und Dorothea" folgte unmittelbar (1797), und kaum war dieses vollendet, als auch schon ein weiteres Unternehmen in demselben Gebiete ihn beschäftigte. In einer Achilleïs wollte er den Tod des Achilles behandeln und sich darin eben so der „Ilias" anschließen, als er in jenem Gedichte die „Odyssee" näher vor Augen gehabt. Er hatte den Plan dazu völlig im Sinne und theilte ihn auch Schiller'n mit, der ihn schalt, daß er „etwas so klar vor sich sehen könne, ohne es auszubilden durch Worte und Sylbenmaß". So ermuntert, schrieb er wirklich die zwei ersten Gesänge, ließ sich aber bald durch andere Studien wieder davon ablenken, und es blieb deshalb auch diese Produktion, wie so manche andere, Fragment. Auch „Die natürliche Tochter" ist fast nur der äußern Form nach ein Drama, während die ganze Entwickelungs- und Darstellungsweise im Wesentlichen dem Epos angehört. In den „Wahlverwandtschaften", in den kleinen Erzählungen, Märchen und Novellen, die zum Theil um dieselbe Zeit erschienen (1807) und später in den „Wanderjahren" wunderlich genug zusammengebunden wurden, waltet der epische Quietismus, dessen Spuren auch der zweite Theil des „Faust", mit welchem der Dichter Leben und Wirken beschloß, in vorwiegendem Maße bekundet.

„Hermann und Dorothea" ging, äußerlicher Veranlassung

nach, theilweise aus „Wilhelm Meister" hervor, indem das Gedicht eine Art Erholung war von der Last, die ihm jener gewesen, dem es auf dem Fuße nachfolgte. Auch mit dieser Dichtung stellte sich Goethe in seine Zeit, deren Geist es wiederspiegeln soll. Fand er ja den Gegenstand um so leichter, als er ihm „gewisse Vorstellungen, Gefühle, Begriffe der Zeit auszusprechen Gelegenheit gab".

Daß auch hier die sociale Frage den Kern bildet, haben wir bereits weiter oben gelegentlich bemerkt und zugleich seinen eigenthümlichen Standpunkt, den es in dieser Hinsicht neben und mit den übrigen Socialdichtungen Goethe's einnimmt, bezeichnet. Es führt aus der socialen Bewegung, welche im „Meister" den Mittelpunkt ausmacht, zu den fundamentalen Stützpunkten reinmenschlicher Socialität. Ehe und Familie in Verbindung mit bürgerlich-ökonomischer Thätigkeit, erscheinen als die wesentlichen Grundlagen einer glücklichen Existenz und Zukunft, und werden hier mit kunstvoller Hand im reinsten Spiegel der Betrachtung hingestellt. — Was die Behandlungsart angeht, so knüpft dieses Gedicht wohl zunächst an die Idylle „Alexis und Dora" an. Der Dichter gesteht selbst, daß er „die Vortheile, deren er sich in ‚Hermann und Dorothea' bediente, alle von der bildenden Kunst gelernt habe" [1]). Der Plan, „der gleichzeitig mit den Tagesläuften ausgedacht und entwickelt worden", wurde in kürzester Zeit vollzogen und vollendet. Die Leichtigkeit und das Behagen, womit das Gedicht geschrieben, theilt es dem Leser mit, und Goethe selbst war „von Gegenstand und Ausführung dergestalt durchdrungen, daß er das Gedicht niemals ohne große Rührung vorlesen konnte" [2]). Dem Ganzen sieht man an, daß es ein Erguß unmittelbarer Begeisterung und ungestörter eigenster Genialität ist. Das Schwerste war überstanden, ehe der Dichter „die Kühnheit seines Unternehmens wahrgenommen". Daß er sich in Absicht auf Idee und Haltung des Werks von Vossens „Luise" zum Theil mochte bestimmen lassen, ist wohl nicht ganz abzureden. Deutet er doch selbst auf eine solche Beziehung hin

---

1) „Briefwechsel mit Schiller", Bd. III, S. 59.

2) „Tages- und Jahreshefte", Jahr 1796. Auch „Briefwechsel".

in den Versen aus dem kleinen Gedichte, das er gleichfalls „Hermann und Dorothea" überschrieben:

„Uns begleite des Dichters Geist, der seine Luise
Rasch dem würdigen Freund, uns zu entzücken, verband." [1])

Übrigens folgt daraus nicht, daß es als bloße Nachahmung oder gar, wie mehrfach behauptet worden, als ein aus kleinlicher Rivalität entsprungenes Seitenstück desselben betrachtet werden könne. Ohne bestimmte Absicht eiferte Goethe hier den homerischen Gesängen nach:

„Denn Homeride zu sein, auch nur als letzter, ist schön." [2])

Schon haben wir bemerkt, wie er bei dieser Dichtung besonders nach der „Odyssee" hinüberblickte.

Sollen wir nun den poetischen Standpunkt des Gedichts sogleich ganz im Allgemeinen bezeichnen, so nennen wir es mit J. Paul ein „episches Idyll" [3]). Zu einer eigentlichen Epopöe, wie es W. v. Humboldt in seinen „Ästhetischen Versuchen" auffaßt [4]), fehlt ihm nach des Dichters eigener Theorie „das ausschließlich epische Motiv" und der ganze sinnlich-objektive Apparat, wir möchten sagen, vor Allem die Größe der Handlung, die Viel-

1) „Werke", Bd. I, S. 263.

2) Ebendas. Vgl. auch Goethe's Briefe an Fr. A. Wolf.

3) Um die Stoffquelle des Gedichts hat man sich späterhin nachforschend bemüht und ist so glücklich gewesen, derselben auf die Spur zu kommen. Denn allerdings findet sich bei der großen Auswanderung der Lutheraner, welche wegen Religionsverfolgung im Anfange des vorigen Jahrhunderts in Salzburg statthatte, ein Fall, der nach seinen Hauptbeziehungen mit der Fabel des Gedichts ziemlich genau übereinstimmt. Ob und inwiefern indeß Goethe denselben benutzt habe, mag hier dahingestellt bleiben. Vgl. „Morgenblatt für gebildete Stände" 1809, Nr. 136 und Viehoff, „Goethe's Leben", Bd. III, S. 445. Diese Erzählung lehnt ihrerseits wieder an Göcking's „Emigrationsgeschichte von denen aus Salzburg vertriebenen und größten Theils nach Preußen gegangenen Lutheranern" (Frankfurt und Leipzig 1734).

4) „Gesammelte Werke", Bd. IV, besonders S. 191 ff. Oder im Besondern: „Ästhetische Versuche", Bd. I (1799). Humboldt sucht hier „Hermann und Dorothea" aus dem Gesichtspunkte eines eigentlichen Epos zu betrachten und knüpft an diese Betrachtung die Theorie des Epos überhaupt, ja gewissermaßen eine vollständige Poetik an.

seitigkeit sammt der Bedeutsamkeit objektiv-wirksamer persönlicher Vertretung, so sehr es im Übrigen die Eigenschaften epischer Kunst besitzen mag. Daß diese nun gerade in einem untergeordneten Gebiete sich mit so glücklichem Erfolge geltend gemacht, sich ohne den Schein vornehmer Wichtigkeit in die Mitte gewöhnlicher Lebensbezüge gestellt, diese zum Spiegel der bedeutsamsten Zeitgeschichte erhoben, ohne ihre eigenthümliche Sphäre und bescheidenen Verhältnisse zu überschreiten oder zu verändern, dazu die Meisterschaft, mit der jene unscheinbaren Zustände auf den dunkeln mächtigen Hintergrund der Weltgeschichte aufgetragen werden, mit der die Behaglichkeit des sichern Besitzes von den drohenden Gewittern der herüberdrängenden Revolution mehr erleuchtet als verfinstert dargestellt erscheint, überhaupt diese geschickte Idyllisirung des Epos und Episirung des Idylls, die ganze unbefangene Vereinigung des bürgerlichen Lebens mit dem Interesse der Weltgeschichte, ist ein Hauptvorzug, wodurch dieses Gedicht sich als einzig in seiner Art bewährt. Es war die Zeit, wo das Bürgerthum sich der größten Weltbegebenheit bemächtigte, wo diese mit ihrer durchgreifenden und umfassenden Gewalt auf die Höhen wie in die Thäler der Gesellschaft umwandelnd und erweckend eindrang, wo Gesinnung und That gleich rüstig und wirksam in das Leben greifen mußten, als diese Dichtung wie ein heiliges und höheres Wort an das Volk sich richtete, um ihm den Schatz des Menschlichen in der Stille der Bürgertugend und des Gemüths, gegenüber dem Sturme der Geschichte, zu bezeichnen und ihm zugleich das Siegel der hohen Bedeutung der letztern selbst freundlich zu lösen. Und welch anderes Werk des Genies hat die Pole des menschlichen Daseins so leicht und gefällig einander genähert, das Ewige so klar und rein in dem Momente einer bestimmten Zeit aufgewiesen, als „Hermann und Dorothea"? Der Dichter selbst hat sich über die Tendenz dieses seines poetischen Lieblings deutlich genug ausgesprochen. „Ich habe", schreibt er an seinen Freund Meyer, „das Reinmenschliche der Existenz einer kleinen deutschen Stadt in dem epischen Tiegel von seinen Schlacken abzuscheiden gesucht und zugleich die großen Bewegungen und Veränderungen des Welttheaters aus einem kleinen Spiegel zurückzuwerfen getrachtet."

Wir sagen nichts von der Sicherheit und Folgerichtigkeit des Plans, von der Einfachheit der Handlung und dem Reichthume ihres menschlichen Inhalts, wir übergehen die unnachahmliche Gefälligkeit, womit die Sitten geschildert, die menschlichen Neigungen, Gefühle und Ansichten ausgesprochen und als Momente der Handlung gebraucht werden, Ort und Zeit dem Zwecke des Ganzen angemessen gewählt sind und in ihrer Anschaulichkeit durch das gesammte Bild bedingend und hebend hindurchziehen, wie Personen und Scenen sich einander eigenthümlich erklären, wie besonders die Natur mit ihren Gaben und Farben in Gemüth und Leben der Menschen verwebt wird, wie beide sich suchen und finden; wir unternehmen es nicht, die Meisterhand zu begleiten, wie sie in ruhig-fortschreitender Bewegung das Gemälde sicher und natürlich entfaltet, jedem Gegenstande seine Gestalt, jedem Gefühle seinen eigensten Ausdruck, jedem Charakter sein Recht, Allem aber das angemessenste Licht zu ertheilen versteht; wir reden nicht von dieser Unparteilichkeit, womit der Dichter Jegliches Jeglichem gegenüber behandelt, nicht von der reinen Objektivität, die jede subjektive Willkür ausschließt und des Dichters Persönlichkeit als eins mit der Wahrheit der Sachen anschauen läßt, nicht von der wunderbaren Kunst, womit die gewaltigen Schatten der drohenden Wetterwolke, die von dem fremden Lande her in die friedlichen Gauen heranzieht, auf die behaglichen Lichtpartien des bürgerlich-ländlichen Stilllebens geworfen worden, wie sich in diesem Kontraste und durch denselben die reinmenschlichen Situationen, Absichten und Ansichten gestalten und darlegen; auch das berühren wir nicht, wie klar und bestimmt das Allgemeine individualisirt erscheint, mit welch geringen Mitteln das Ideale versinnlicht, das Unendliche verwirklicht, das Unsichtbare in das Bild der Phantasie gekleidet wird — denn all dieses und vieles Andere, was die dichterische Schöpfungsmacht in höchster Vollendung bewährt, näher aufzuzeigen, würde uns weit über die Grenzen unseres Werks hinausführen [1]).

Mit der Einfachheit und der ganzen Eigenthümlichkeit der

1) Außer den angeführten Untersuchungen W. v. Humboldt's enthält auch die Beurtheilung von A. W. v. Schlegel in der „Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung“ vom Jahre 1797 (wieder abgedruckt in den „Charakte-

Handlung, wie wir sie angedeutet, hängt die Zeichnung der Charaktere auf's innigste zusammen, ja es ist das Ganze wiederum mehr eine Welt der Charaktere als der That und Begebenheit. Auf's vollkommenste wird auch hier, wie in „Wilhelm Meister", Tendenz und Haltung des Ganzen von den Personen bedingt und getragen, indem mit der Entwickelung und Steigerung der Charaktere die Handlung wächst und ihre Bedeutung entfaltet, in dem Begegnen und Verhalten jener die ungezwungenste Motivirung für diese sich bietet. Rein und klar werden die objektiven Beziehungen von dem subjektiven Wollen, Meinen und Bestreben zurückgespiegelt. Denn nicht bloß stehen die Personen insgesammt in der Sphäre der idyllischen Grundlage des Gedichts, nicht bloß bewegen sie sich bei aller privatlichen Bestimmtheit doch zugleich in dem Elemente öffentlicher Gemeinheit, sondern sie zeigen auch sämmtlich die reinsten individualisirten Typen verschiedener Gesichtspunkte, sind Vertreter verschiedener Überzeugungen und Zeitansichten und werden in ihrer kunstvollen Zusammenstellung, in ihrem Begegnen und Wechselwirken auf das feinste nüanzirt und für den Zweck der Handlung auf das wirksamste gruppirt unserer Beschauung vorgeführt; wobei ein besonderer Vorzug gerade in epischer Hinsicht darin sich kundgiebt, daß Gesinnung und äußere Gestalt, ideales Denken und sinnliches Erscheinen in unmittelbar lebendiger Einheit hervortreten, eine Kunst, in der überhaupt unser Dichter von keinem andern übertroffen wird.

Alle Personen aber, die er uns darstellt, sind, jede von ihrem Standpunkt aus, Ideal und Wirklichkeit zumal; man kann sich an ihnen erbauen und sich zugleich mit ihnen von Herzen befreunden. In ihren bezüglichen Kreisen eigenthümlich beschränkt, tragen sie Alle das Gepräge guter Sitten und gesunden Verstandes bei gemüthlicher Innigkeit. Sie sind deutsch, von der Wurzel bis zum Gipfel deutsch und, obwohl zum Theil mit allerlei Eigenheiten begabt, doch in der Deutschheit die reinsten Träger des Menschlichen. Eine feine Ironie fliegt über sie hin, wodurch das ewig Wahre in ihnen nur um so näher gerückt wird. Das reale Moment, im Vater und Apotheker ver-

ristiken und Kritiken", Bd. II, desgleichen in den „Kritischen Schriften" des Verfassers, Bd. I) manche gute Andeutungen, namentlich mit besonderer Beziehung auf Homer.

treten, findet sein ideales Gegenbild im Richter und Pfarrer. Zwischen beiden Seiten bewegen sich die Mutter und die Geliebten, jedes in seiner Weise und Stellung ein eigenthümliches Bild verständiger Tüchtigkeit und gemüthvoller Empfindung. Wie der Pfarrer, durch Bildung der Erste, auch über Allen in vermittelnder Freiheit steht, wie er das Weltliche dem Göttlichen gesellt und in einfach-klarer Sprache das Höchste dem Sinne zugänglich macht, ein Muster des Geistlichen nach dem Willen des Herrn, eben so fern von dogmatischer Unduldsamkeit als moralischer Überstrenge; wie Dorothea, von Natur verständig und weiblich besonnen, durch schwere Erfahrungen geprüft und das deutsche Gemüth mit dem praktischen Takte der französischen Nachbarn vereinend, auf der Grenze beider Länder geboren und erzogen, als das Symbol der Begegnung des Friedens und des stürmischen Kriegs, als Heldin der Sitte gegenüber dem rohen Ausbruche soldatischer Gewalt, als wohlthätiger Engel in Mitte des Unglücks, als Verlobte der Freiheit und weltbürgerlicher Zukunft erscheint, wie sie, um mit Schlegel zu reden, „immer liebevoll handelt und handelnd liebt", den Ernst der Zeit in der Liebe mildernd, diese durch jenen erhöhend; wie dann neben ihr Hermann den Beruf der Zeit, die Tüchtigkeit des Bürgers und Landmannes mit den Forderungen des Herzens verbindet und ein treugemuthetes Vorbild vaterländischer Gesinnung vor uns steht, mag mehr angedeutet, als ausgeführt werden. Daß Hermann in Entschiedenheit gegen Dorothea zurücktritt, ist allerdings anzuerkennen; der Mangel an energischer Männlichkeit, den wir in der Goethe'schen Charakteristik überhaupt schon bemerkt haben, macht sich auch hier wieder bemerkbar. Freilich darf nicht übersehen werden, daß uns Hermann gleich von Anfang an als unter der mütterlichen Pflege erwachsen und von der väterlichen Barschheit in sich zurückgeschreckt vorgeführt wird, woraus sich dann sein schüchternes, selbst linkisches Wesen konsequent erklärt, was ihn übrigens nicht hindert, im Augenblicke der Entscheidung auch entschieden zu handeln. Wenn man dagegen Dorothea etwas zu männlich gefunden, wenn namentlich die heroische That bei der Abwehr zügelloser Ungebühr der Krieger von Vielen, auch von Humboldt, als widerstrebend der Weiblichkeit bezeichnet wird; so scheint dabei die Eigenthümlichkeit der Um-

stände, der ganze Charakter der Zeit und ihrer Drängnisse, welche Entschlossenheit forderte, lehrte und übte, nicht hinlänglich erwogen, zugleich übersehen, daß solche Geistesgegenwart der weiblichen Natur im Grunde eignet und gerade durch den Kontrast mit der Schwäche und Zartheit sich in entscheidenden Augenblicken um so bestimmter zu äußern pflegt.

Wie nun die ganze Dichtung wesentlich auf den Personen und ihren Gesinnungen beruht, so schließt sie sich auch mit einem hervorragenden Momente gesteigerter persönlicher Bewußtheit. Daß Hermann diesen Schluß vertritt, ist eben so weise berechnet, als die Wirkung sicher und treffend erscheint. Er steht im Mittelpunkte des Ganzen, in seinem Schicksale vereinigen sich zumeist alle anderen Personen, an seine Beharrlichkeit und Gesinnung knüpft sich die Handlung in ihrer Bewegung und stetigen Entwickelung. Daß Bürger und Bürgertugend als die eigentlichen Träger der künftigen Gesittung und staatlichen Freiheit vortreten, vollendet des Werkes zeitgemäße Bedeutung sowie seine schöne sittliche Haltung, die nirgends in so unbefangener reiner Weise von der Dichtung empfangen und in die Gegenwart der Betrachtung so klar hervorgeboren worden ist, als hier. Ein nicht geringer Vorzug des Gedichts ist ferner seine durchgängige Deutschheit. Schöner und vollendeter kann das Reinmenschliche nicht nationalisirt erscheinen und aus dem Nationellen in seiner idealen Wahrheit wiederstrahlen. Es ist deutsch in der ganzen Auffassung, es ist deutsch in den Sitten, deutsch in den Charakteren und in der Art und Weise, wie das Gemüth mit der Gesinnung sich paart, die subjektive Betrachtung die Macht gegenständlicher Verhältnisse zu bemeistern und dem Gedanken zu unterwerfen sucht. Diesem vaterländischen Charakter mag es daher auch wohl zum Theil den Beifall verdanken, den bis dahin seit „Werther" kein anderes Gedicht Goethe's in gleichem Grade gewinnen konnte. Auch meint der Dichter selbst, daß er hierin das Richtige getroffen, indem er an Schiller schreibt, „er habe in dem Gedichte, was das Material betreffe, den Deutschen ihren Willen gethan und sie seien deswegen auch äußerst zufrieden" [1]).

---

1) „Briefwechsel", Bd. IV, S. 6.

Dem ganzen inneren Charakter des Werkes, das uns, wie wir gesehen, in bescheidener Sphäre und stiller Entfaltung das Leben in seinen wesentlichen Momenten, nach seinen zarten und wichtigsten Verhältnissen auseinanderlegt, den Menschen in den bedeutsamsten Lagen, Gefühlen, Strebungen und Wünschen vor Augen stellt, entspricht Styl, Sprache und Rhythmus. Ohne Anmaßung, ohne Prunk, mit keuscher Benutzung sinnlicher Mittel und doch allen Stimmungen und Stellungen der Personen und Handlung gewachsen, schmiegt sich die Rede an den Gegenstand an, nimmt ihre Farbe von ihm und giebt sie ihm treu und willig zurück, begleitet mit richtigem Takte die Bewegung, malt mit entsprechendem Tone die Empfindung, hebt und senkt sich in gefälligem Schritte und läßt in durchsichtigster Klarheit Herz und Wesen der Dichtung sehen. Alles, selbst die kleinen Fehler in Prosodik und Rhythmik, welche das kritische Auge wohl öfter, als ihm lieb, zu bemerken Gelegenheit hat [1]), stimmen zum Ganzen und sind mit so viel unbefangener Nachlässigkeit in der Gesammtheit zerstreuet, daß auch in dieser Hinsicht die wunderbar schöne Harmonie sich bethätigt, durch welche das Gedicht wie eine vollendet-plastische Gestalt aus ätherischer Höhe in freundliche Nähe herabsteigt. Auf diese Weise steht denn das Werk, welches Schiller „den Gipfel der Goethe'schen und der ganzen neueren Kunst" nennt, in seiner heitern Einfachheit und Wahrheit da, ein Zeugniß der göttlichen Sendung des Genies, mit der stillen, durch ihre Reinheit rührenden Schönheit Gemüth und Geist zu gleichem Einklange der Empfindungen und Gedanken erweckend und stimmend, und wir dürfen dem Dichter wohl freundlich antworten, wenn er in Bezug auf dasselbe uns zuruft:

„Hab' ich euch Thränen in's Auge gelockt und Lust in die Seele
Singend geflößt, so kommt, drücket mich herzlich an's Herz." [2])

---

1) Daß Goethe übrigens auch in dieser Hinsicht mit möglichster Sorgfalt verfahren wollte, beweist unter Anderm, daß er über die letzten Gesänge noch mit Wilh. v. Humboldt ein genaues prosodisches Gericht hielt und soviel als möglich zu reinigen bemüht war. Vgl „Briefwechsel mit Schiller", Bd. III, S. 59.

2) „Werke", Bd. I. S. 264.

Nach Tendenz und Form stellt sich die „Natürliche Tochter" „Hermann und Dorothea" an die Seite, welche im Jahre 1801 in ihrem ersten Akte erschien und 1803 in dem Umfange, worin sie vorliegt, vollendet wurde. Stoff und Gegenstand dieser vielbekannten dramatischen Produktion bilden die Memoiren der Stephanie Louise von Bourbon-Conti, einer natürlichen Tochter des Prinzen von Conti. Wir lassen uns auf die Frage der bezüglichen Echtheit nicht ein, noch auf die nähere Besprechung der mysteriösen Person, Madame Guachet, die sich für jene Prinzessin ausgab und in Weimar sogar ohne Wissen des Dichters mit ihm zusammentraf und durch seinen Einfluß mit einem Projekte, welches sie dort ausführen wollte, abgewiesen wurde. Wäre freilich diese Guachet die wahre Prinzessin gewesen, so würde in jenem Zusammentreffen und in der Wahl des Stoffs für das Stück ein eigenthümlicher Zug des Schicksals sich bekunden [1]). Frau v. Staël äußerte gegen den Dichter, es sei nicht wohlgethan, den Gegenstand zu behandeln; das Buch, welches den Stoff dazu hergegeben, werde nicht geschätzt und das Original der Heldin, die darin figurire, in der guten Gesellschaft nicht geachtet [2]). Goethe durfte derlei Instanzen wohl, wie er that, mit leichtem Humor begegnen, weil es ihm nur darauf ankam, einen Stoff zu nehmen, der ihm einen bestimmten Anlehnungspunkt für seine Idee bieten konnte. Das poetische Interesse sollte und mußte ja von der Behandlung erwartet werden. Daß das Werk, welches auf drei Bände berechnet war, nicht vollendet wurde, mochte zum Theil in dem Umfange des ursprünglichen Plans selber liegen, zum Theil aber auch nach des Dichters eigenem Geständnisse in den mißliebigen und „verkehrten" Urtheilen, die es erfahren mußte. Er verlor nun, wie er meinte, durch voreilige Bekanntmachung des ersten Bandes, die er „einen unverzeihlichen Fehler" nennt, so sehr die Lust an der weiteren Ausführung, daß er sogar damit umging,

---

1) Vgl. hierüber Varnhagen v. Ense, „Vermischte Schriften", Bd. III, S. 24 ff. (2. Ausg.). Diese Guachet soll allerdings in Absicht auf Bildung u. s. w. viel Ähnliches mit der Persönlichkeit der Prinzessin, wie sie in den Memoiren erscheint, gehabt haben. „Mémoires historiques de Stéphanie Louise de Bourbon Conti, écrits par elle même" (1797), 2 Vol.

2) „Nachgelassene Werke", Bd. XX, S. 269.

selbst den Entwurf des Ganzen, den er fertig unter seinen Papieren hatte, zu zerstören [1]).

So wenig wir nun mit Fichte (Briefe an Schiller) dieses Drama für Goethe's bestes Stück erklären können, eben so wenig vermögen wir uns Denen anzuschließen, die darin nichts als Glätte und Kälte spüren wollen, damals wie noch jetzt, wo auch Gervinus dabei nur an „Diplomatie" denken mag. Goethe selbst zählte es zu seinen Lieblingen und trug es lange mit sich herum. Es spielt in der Sphäre der Revolution und zeigt uns den Dichter in seiner desfalls bereits charakterisirten Stimmung. Wir finden ihn hier, wie er, die persönlichen Mißbräuche und den unmittelbaren Drang der Revolution mit Widerwillen ablehnend, sich auf den Standpunkt der durch sie erwirkten Zukunft stellt, deren Geist ihn um so mehr erfüllen mochte, je inniger er bei aller scheinbaren Aristokratie dem Bürgerwesen, in welchem er geboren, ergeben blieb. Die „Natürliche Tochter" steht von dieser Seite auf demselben Grunde und Boden, wie „Wilhelm Meister" und „Hermann und Dorothea". Die Annäherung der höchsten und untersten Socialkreise, das nothwendige Aufgeben absoluter gesellschaftlicher Privilegien scheint dem Dichter auch bei diesem Werke nebst andern Folgen der Revolution vorgeschwebt zu haben. Er bemerkt hinsichtlich des Plans selbst, „daß er sich in dem Gedichte ein Gefäß bereiten wollte, worin er Alles, was er so manches Jahr über die französische Revolution und deren Folgen geschrieben und gedacht hatte, mit geziemendem Ernste niederzulegen hoffte" [2]). Es sollte ein Gemälde geben, in welchem man die ganze „Ramifikation" der Revolution gezeichnet, die Züge des absoluten Despotismus, der Auflehnung, der völligen Auflösung durcheinandergewebt erblicken könnte. Und so würde das Werk, kürzer gedrängt und aus seinen drei Bänden zu einem zusammen-

---

1) Riemer a. a. O., Bd. II, S. 560. Herder lobte und tadelte, Letzteres in einer Weise, die Goethe von ihm sehr entfernte. Frau Herder sagte zuerst viel Rühmliches, dann, von Knebel umgestimmt, das Schlimmste. Gervinus, Bd. II, S. 404. J. Paul mochte eben so wenig etwas Gutes daran erkennen. Vgl. auch Goethe, „Werke", Bd. LVII, S. 259, wo der Plan des zweiten Bandes abgedruckt ist.

2) „Tages- und Jahreshefte", Jahrgang 1799.

gezogen, was Goethe selbst, wie er an Zelter schreibt, mannigmal zu thun sich versucht fühlte, allerdings eine vortreffliche dramatische Komposition haben werden können. Sowie es aber im ersten Bande, den der Dichter „eine bloße Exposition" nennt, angelegt erscheint, geht es in vollständig epische Behandlung und Breite hinaus. Vom dramatischen Standpunkte aus fehlt ihm das Wesentlichste, entschiedener Fortschritt nämlich der Handlung, scharfe Charakteristik, dialogische Bewegung. Auch herrscht darin allerdings eine Art diplomatisches Abwägen in den Motiven wie bei den Personen und im Ausdrucke. Es ist mehr eine dramatisirte Schilderung als dramatische Aktion, eben ein fleißig gearbeitetes Gemälde, welches eine anschauliche Vergegenwärtigung der wesentlich treibenden Momente der Revolution darbietet. Daß der Aristokratismus mit Vorliebe behandelt werde, ist mehr ein Vorurtheil gegen den Dichter, als ein Urtheil über die Wahrheit der Sache. Vielmehr erscheint die aristokratische Anmaßung dem eindringenden Rechte des Mittelstandes gegenüber hier in ihren letzten Zuckungen und darum mit erhöhter Prätension. Das Stück ist die poetische Vorrede zu Allem, was die Revolution zu bringen bestimmt war.

„Im Dunkeln drängt das Künft'ge sich heran",

sagt der Mönch (4. Aufzug, 7. Auftritt) und deutet ernst-prophetisch auf die gewaltige Katastrophe hin. Alles ist von Bedeutung in diesem Bezuge. Wir werden unvermerkt und folgerichtig immer weiter in das weltgeschichtliche Vorspiel hineingeleitet, sehen mit jedem Schritte mehr und mehr in die Wirrniß, deren Ende das Zerfallen der alten Prachterscheinung sein sollte. Wir fühlen, wie

„Der feste Boden wankt, die Thürme schwanken,
Gefügte Steine lösen sich herab",

wir ahnen,

„Wie jede Trümmer deutet auf ein Grab."

Von eigenthümlich-tragischer Wirkung ist es, wie durch diese Dämmerung der socialen und politischen Zukunft das Schicksal eines jungen Kindes zieht, das, ohne Schuld in die Intriguen und Vorurtheile gesellschaftlicher Standeskategorien geworfen, wie

ein Spielwerk ihrer Laune herumgetrieben wird und der gesetzlosen Willkür zum Opfer dienen muß, zugleich aber auch dadurch, daß es des echten weiblich-menschlichen Berufs, der allein es retten konnte, nicht innewerden will, vielmehr dem durch die Zeit selbst gerichteten königlichen Prachtgelüste fortwährend mit Sinn und Herz zugewandt bleibt und sich dem Gebote der Dinge nicht fügen mag, dadurch die Schwere des Geschicks auf sich ladet und in trostloser Entsagung auch desjenigen Glückes im Wesentlichen verlustig geht, das ihm auf dem Wege des Unglücks selbst freundlich begegnete. Schade, daß die epische Breite den Dichter gehindert hat, durch die Zusammendrängung der Handlung in ihrem eigentlichen Schwerpunkte diese tragischen Elemente zu einer ergreifenden Katastrophe zu vereinigen. Die sprachliche Darstellung ist in ihrer rednerischen und pathetischen Ausbreitung auf den höchsten Gipfel plastischer Gediegenheit und objektiver Klarheit geführt und giebt in ihrer Reinheit die schönsten Gedanken, die inhaltvollsten Wahrheiten zu vernehmen. Das ganze Werk tritt uns von dieser Seite her wie eine vollendet ausgebildete Statue entgegen, an der sich weniger ein lebendiges Entzücken als ein stilles ästhetisches Ergötzen entzünden mag, die weniger durch den Augenblick erregend wirkt, als durch wiederholte Anschauung und Betrachtung den Sinn erfreut.

Mit Schiller's Tode (9. Mai 1805) trat ein Wendepunkt ein in dem Leben und Wirken unseres Dichters wie in der Weltgeschichte, die mit durchgreifender blutiger Katastrophe Deutschlands innerstes Selbstgefühl zerstörte und die Macht des französischen Eroberers auf die höchste Spitze trieb, an den Völkern ihr selbstverschuldetes Schicksal vollziehend, dem Werkzeuge ihrer Vollziehung zugleich das seinige bereitend. Durch Schiller's Tod fühlte sich Goethe „der Hälfte seines Daseins" beraubt. Ihm fehlte nunmehr „eine innig vertraute Theilnahme", er vermißte „eine geistreiche Anregung und was einen löblichen Wetteifer befördern könnte"[1]). Bald darauf rückte das eben bezeichnete politische Unglück näher. Von Östreich bewegte sich das Gewitter, nachdem es dort fürchterlich und verheerend genug gewaltet hatte,

---

1) „Briefwechsel", Bd. VI. Zueignung an den König von Baiern.

Preußen zu, um hier mit noch größerer Zerstörung zu wirken. Daß es sich gerade um Weimar und bei Jena zunächst und am nachdrücklichsten entlud, wodurch, wie Goethe selbst so bedeutend ausspricht, „das Schicksal der Welt in den dortigen Spaziergängen entschieden ward" [1]), ist bekannt; eben so, daß der Herzog Karl August, der unmittelbar Theil nahm, in Folge des unglückseligen Ausgangs in mißliche Verhältnisse zu dem kaiserlichen Sieger kam, wodurch Goethe bedeutend mit bedrängt und in der ganzen Tiefe seines Gemüths ergriffen wurde [2]). Weimar verlor mehr und mehr sein voriges Leben, besonders seit dem Tode der Herzogin Amalia, welcher am 10. April 1807 erfolgte. Jena, seit dem Anfange der neunziger Jahre der Stolz und die Sorge Goethe's, hatte längst angefangen, von seinem Glanze einzubüßen. Schon um das Jahr 1803 begann die große Auswanderung der Professoren, die dort die Wissenschaft wie die Stadt verherrlicht hatten. Anlockende bedeutende Rufe führten die Besten aus allen Fakultäten in dem Zeitraume von kaum zwei Jahren von dannen. Und so kam es denn, daß Goethe von dem Jahre 1805 an sich mehr und mehr in die quietistische Abgeschlossenheit zurückzog, die ihm längst lieb geworden war, und von der bereits, wie wir bemerkt, in den Produktionen der neunziger Jahre theilweise

---

1) In seinem „Andenken Wieland's". Auch sprach Goethe damals das prophetische Wort, „daß von dem 14. Oktober 1806 eine neue Epoche der Weltgeschichte beginne".

2) Falk berichtet in: „Goethe, aus näherem persönlichen Umgange dargestellt" (3. Auflage 1855), einen interessanten Zug von dessen Gesinnung und Ergebenheit gegen den Herzog. Als dieser von den französischen Gewalthabern wegen einer patriotisch-menschenfreundlichen That als Verschwörer verfolgt zu werden in Gefahr kam, äußerte sich Jener in Unwillen und unter Thränen, daß er für ihn „um's Brod singen", daß er „ein Bänkelsänger werden und das Unglück in Liedern verfassen wolle". Entrüstet ruft er aus: „Die Schande der Deutschen will ich besingen, und die Kinder sollen mein Schandlied auswendig lernen, bis sie Männer werden, und damit will ich meinen Herrn auf den Thron herauf und euch (die Franzosen) von dem eueren heruntersingen." Daß ihn späterhin (1808) bei Gelegenheit des Kongresses in Erfurt Napoleon zu sich lud, und wie er mit ihm sich unterredete, hat Goethe selbst berichtet. „Nachgelassene Werke", Bd. XX, S. 275. Vgl. auch Luden's „Rückblicke in mein Leben" (Jena 1847).

Spuren vorkommen. Denn noch in der Mitte des rüstig-thätigen Verkehrs mit Schiller schrieb er diesem, „daß die Mauer, die er schon um seine Existenz gezogen, noch ein paar Schuhe höher aufgeführt werden solle".

So trat denn die frische poetische Produktivität immer sichtbarer hinter der prosaischen Ruhe und Beschäftigung zurück; die Reflexion, das kontemplative Verweilen auf den Dingen und dem menschlichen Leben, die allegorischen Abstraktionen und Spiele drängten sich mit überwiegender Macht hervor. Mit dem Schlusse des ersten Theiles von „Faust" (1806) schließt sich auf bedeutsame Weise seine rechte und wahre poetische Schöpfung. Die „Farbenlehre" wird nun veröffentlicht, „Winckelmann und sein Jahrhundert" abgeschlossen (1805), an der „Jenaischen Literaturzeitung" fleißig Theil genommen, an der Redaktion der neuen Ausgabe der „Werke" gearbeitet, daneben, außer einigen weniger bedeutenden Liedern, die meisten der Erzählungen und kleinen Novellen verfaßt, welche später in den „Wanderjahren" zusammentreten sollten. Diese Novellen, wie das Märchen „Die neue Melusine" und die Erzählung, welche er vorzugsweise „Novelle" nannte, beschäftigten ihn zum Theil lange und vielfach. Sie bekunden in Tendenz und Form des Dichters nähere Betheiligung an der neuen Romantik, deren Einflüsse bereits in den spätern Zusätzen zu „Faust", selbst in „Wilhelm Meister" zum Theil vortreten. Sie bezeichnen zugleich den Übergang Goethe's in die Epoche seiner alternden, beschaulichen Produktivität, die sich hier eine bequeme Breite geben kann. In ästhetischer Beziehung charakterisiren sie sich weniger durch originalpoetische Ideen und Erfindung, als durch ihre klare, formell auf's höchste gebildete Darstellung. Schon das unvollendete Festspiel „Pandora" (1807), dessen wir bereits oben bei Gelegenheit des „Prometheus" gedacht [1]), gehört der symbolisirenden Betrachtung an, und die ästhetisch-alle-

1) Goethe schreibt über die „Pandora" (an Reinhard), „sie sei ihm eine liebe Tochter, die er wunderlich auszustatten gedrungen sei". — Wiederholt erinnern wir an Düntzer's eben so fleißige als scharfe Analyse dieser Dichtung in seiner Schrift „Goethe's Prometheus und Pandora" (1850).

gorische Philosophie hat hier bereits das entschiedene Übergewicht über die freie dichterische Intuition gewonnen. Den Abschluß dieser wendepunktlichen Krisis stellen die „Wahlverwandtschaften" (1809) dar, so wie der gleichzeitige Anfang von „Wahrheit und Dichtung" die weitere ruhige Bahn der letzten Epoche eigenthümlich genug einleitet.

Die „Wahlverwandtschaften" erheben sich ganz aus der Mitte der bezeichneten novellistischen Produktionen. Seit Längerem concipirt, sollten auch sie ursprünglich nur in dem Maße einer kleineren Erzählung ausgeführt werden. Allein Goethe fühlte bald, daß der Stoff in ihm „zu tief gewurzelt" sei, als daß er ihn auf so leichte Weise hätte beseitigen können. „Niemand", meint er daher, „verkenne an diesem Romane eine tief leidenschaftliche Wunde, die im Heilen sich zu schließen scheut, ein Herz, das zu genesen fürchtet." [1]) Wir dürften wohl nicht zu kühn muthmaßen, wenn wir in diesem Geständnisse die Bestätigung finden von der Krisis in dem Gemüthe und Lebensstande des Dichters, von der eben das Buch poetisches Zeugniß giebt. Übrigens hat dieser Roman die Reife vielseitiger Erfahrungen am reinsten in sich aufgenommen; wie er denn auch in der Mitte einer reich-weltlichen Umgebung und Gesellschaft zum Abschlusse kam. Karlsbad, dem der Dichter so viele bedeutsame Erlebnisse schuldete, war die eigentliche Geburtsstätte des Ganzen; und nach Riemer's Angabe sind selbst manche Ingredienzien von hier in die Dichtung eingetreten [2]).

Der Roman sollte indeß fast mehr als ein anderes Werk

---

1) „Tages- und Jahreshefte", Jahr 1809. Es ist bekannt, daß die zärtliche und leidenschaftliche Neigung zur jungen Minna Herzlieb es war, aus welcher die „Wahlverwandtschaften" herauswuchsen.

2) Wie viel Goethe dem besonders seit 1806 oft wiederholten Aufenthalte in Karlsbad an Genuß und Erfahrung verdankte, hat er in folgenden wenigen Versen ausgesprochen:

„Was ich dort gelebt, genossen,
Was mir all dorther entsprossen,
Welche Freude, welche Kenntniß,
Wär' ein allzu lang Geständniß.
Mög' es Jeden so erfreuen,
Die Erfahrenen, die Neuen!"

Goethe's dem Mißverständnisse und dem Mißurtheile anheimfallen, und wir sahen und sehen noch jetzt, wie wenig das Publikum, das große wie das kleine, sich von dem Beiwerke der persönlichen, zeitlichen oder sonstigen Beziehungen frei machen kann, um auf den Standpunkt rein ästhetischer Auffassung zu treten, und wie wenig ein Dichter sich den Dank der Meisten erwirbt, wenn er der Kunst ihr Recht gewähren und durch sie das Leben in seiner Wahrheit spiegeln will. Goethe fühlte und beklagte dieses beim „Werther", er fühlte und beklagte es bei den „Wahlverwandtschaften", dem poetischen Zwillingswerke von jenem. Man klagt über das Unsittliche, über Mangel an moralischem Ernste, über die ruhig-langsame Entfaltung, man vermißt hier Lebendigkeit, dort Energie u. s. w. Zunächst muß man sich nun freilich wundern, wie die sittenrichterliche Kritik hier übersehen mag, daß das Sittliche gerade die wesentlichste Substanz des Buches ausmacht. Alles in ihm ist ja darauf gerichtet, das Sittliche in seinem vollen Rechte zu zeigen, und nicht leicht mögen wohl sonst die ethischen Motive in so menschlich-bedeutsamer Weise zu poetischer Darbildung des Schicksals gebraucht worden sein, wie hier geschehen. Freilich wollte der Dichter keinen Katechismus der Moral schreiben, auch nicht für Kinder dichten, eben so wenig durch einzelne hochmoralische Effektpunkte überraschen. Das Sittliche sollte in seinem Lebensprozesse als die absolute Macht erscheinen, es sollte nicht gelehrt werden, es sollte handelnd auftreten und sich mit der vollen Dialektik seiner Verhältnisse der Betrachtung darstellen. So wie man aber in diesem Bezuge das Ganze an herausgehobene Einzelheiten hingiebt, so auch in Absicht auf die Ausführung. Man mag sich nicht die Mühe nehmen, den Dichter zu begleiten, wie er aus leisen, stillen Anfängen in allmäligem Fortschritte das Leben entstehen und sich entfalten, die Menschen in unvorsichtigem Selbstvertrauen die Fäden ihres eigenen Schicksals spinnen läßt, bis das Netz sie gefangen hält, das nur mit dem Untergange ihrer selbst zerreißen kann.

Wollen wir nach einem Grundgedanken suchen, so haben wir darauf schon weiter oben im Vorbeigehen hingedeutet [1]). Die

1) Goethe selbst gesteht (bei Eckermann III.), „daß die ‚Wahlverwandt

„Wahlverwandtschaften“ stehen in der Reihe der Goethe'schen Socialdichtungen und bezeichnen hier in ihrer eigenthümlichen Stellung auch eine eigenthümliche Stufe. Sie treten zunächst an „Hermann und Dorothea“ und zeigen, daß, wenn Ehe und Familie an sich die fundamentalen Stützen eines gedeihlichen Socialzustandes sind, sie dieses doch nur dann im wahren Sinne sein können, wenn ihnen das wesentlich-eigenthümliche Grundelement — die wahlverwandtschaftliche Gegenneigung, eben die Liebe — unterliegt. Hiermit wird in diesem Romane ein vorzugsweise reinmenschliches Socialmotiv in seinem Rechte aufgezeigt, welche Aufzeigung dadurch um so anschaulicher wird, daß dieses Recht in seiner ungesetzlichen Anwendung sich selbst richtet und so auf seinen rechten Standpunkt zurückgewiesen wird.

Näher könnte man diese Grundidee wohl dahin erklären, daß, da der Mensch nur wahrhaft Mensch ist, insofern er in dem Elemente seiner natürlichen Existenz das Gesetz der Freiheit, in den Neigungen die Sitte als maßgebende Macht walten läßt, auch die Liebe nur in dem Grade sich wahlverwandtschaftlich bethätigen dürfe, als sie dem Gebote der objektiv-sittlichen Ordnung nicht widerspricht. Die Ehe aber ruht zugleich wesentlich auf dieser Ordnung und ist daher gegen die bloß oder absolut natürliche Willkür der Liebe von jener Grundlage aus berechtigt. Wo also entweder die Ehe der natürlich-wahlverwandtschaftlichen Neigung entbehrt oder wo diese sich selbstständig auf Kosten der ethischen Berechtigung der Ehe geltend machen will, da tritt die rächende Macht des Schicksals ein und richtet den Widerstreit nach der einen wie der andern Seite. Die Hauptpersonen des Romans sind in diesem Falle. Erst den Rechten wahlverwandtschaftlicher Natürlichkeit eigensinnig widerstrebend, dann, als es zu spät, sich ihnen dem Gebote sittlicher Freiheit zuwider übergebend, verlieren sie den sichern Halt des Lebens und gerathen von der rechten Bahn ab in die Irrgänge egoistischer Selbstliebe, und das Sittliche kann seinen Triumph nur feiern auf den Ruinen ihres Daseins. Der Roman erhebt sich hiermit zur Bedeutung einer echt

---

schaften‘ das einzige Produkt von größerem Umfange sei, bei dem er, so viel ihm bewußt, nach einer durchgreifenden Idee gearbeitet habe“.

ethischen Tragödie. Der Konflikt des natürlichen und des sittlichen Elements, worauf es ankommt, wird mit ergreifender Wahrheit und unübertrefflicher Kunst bis zu seiner tragischen Katastrophe fortgeführt und in einer Weise gelöst, welche eben so sehr der poetischen als der ethischen Forderung genügt. Was kann meisterhafter sein, als die Art, wie auf dem scheinbar friedlichsten Boden, unter den ansprechendsten idyllischen Umständen die ersten Keime eines eben so traurigen als rührenden Unglücks unvermerkt ansetzen, wie die Personen, halb fürchtend halb sicher, in verschuldeter Selbsttäuschung befangen, diese Keime pflegen und auferziehen, wie die freundliche Natur selbst gleichsam zur Mitschuldigen gemacht wird, indem sie die wachsende Schuld mit ihrer schmeichelnden Freundlichkeit hegt und an ihrem Busen sich nähren läßt, wie die edelsten und gebildetsten Charaktere in unseliger Selbstvergessenheit dem Verderben entgegentreiben, wie dieses zugleich durch das Spiel des Zufalls, der gleich einem Dämon in die stillen Kreise greift, gefördert und zu seiner Katastrophe gesteigert wird, wie endlich die schuldig-unschuldigste Person, die treffliche Ottilie, dieses zarteste Kind der Natur und Bildung, durch ihre sittlich-ernste Entsagung und Selbstopferung dem Schicksale seine Forderung zahlt und so in den ergreifendsten Kontrast zwischen Anfang und Ende der Handlung ein wunderbar milderndes Zauberlicht fallen läßt, — was kann, fragen wir, poetischer erfunden, kunstreicher ausgeführt, erhebender und ästhetischbefriedigender geschlossen werden? In ihrer ganzen Fülle aber tritt diese Kunst vor unsern Blick, wenn wir darauf achten, in welch stetiger Bewegung die Gefühle wachsen, wie das Kleinste zu ihrer Nahrung dient, wie leicht, wahr und einfach Alles benutzt wird, um, wie wir vorhin gesagt, das Gewebe zu bilden, welches sich um die Personen schlingt und das nur durch den Ruin ihres Glückes gelöst werden kann. Wenn man in diesem Forttreiben des Schicksals den Kampf des Sittlichen mit der Neigung vermißt, so darf das einerseits überhaupt nicht als Vorwurf gelten, indem ja gerade die selbstvertrauende Sicherheit hier als das wesentliche Motiv des Schicksals erscheinen sollte, andererseits aber auch die tragische Entsagung Ottiliens, der reichste Ersatz jenes Kampfes, nicht die wirksame Bedeutung haben würde, wenn ein

solcher zu bestimmt hereingetreten wäre. Zum Theil mag auch Goethe wohl Recht haben, wenn er, in dieser Hinsicht sich selbst vertheidigend, sagt, „daß der Kampf hinter die Scene verlegt sei, und man wohl sehe, daß er vorgegangen sei“ [1]).

Ist nun die Handlung an und für sich untadelhaft ausgeführt, so sind die Charaktere in ihrem Selbst und ihrem Verhalten zu einander mit so klarer Bestimmtheit hingestellt, mit solcher Reife ausgebildet, so ideal-allgemein und doch wieder so individuell, daß wir hier die gewohnte Meisterschaft unseres Dichters von neuem freudig anerkennen müssen. Zwei Paare werden uns vorgestellt, jedes für sich wahlverwandt und jedes das Thema des Buches von einem verschiedenen Standpunkte aus vollführend. In ihrer Wechselseitigkeit ist eins die Folie für das andere, ihr Schicksal, obwohl hier wie dort ein trauriges, doch wiederum verschieden eben nach dem Standpunkte, auf dem sie, jedes für sich, eigenthümlich in der Geschichte stehen. Daß das eigentlich tragische Moment sich vornehmlich in Eduard und Ottilie koncentrirt, ist eine Folge ihrer besondern Natur, welche, mehr der Leidenschaft hingegeben als der verständigen Resignation (wie auf Seiten des Hauptmanns und Charlottens), auch den Schlag des Schicksals tödtlicher empfinden muß.

Eben so wohl berechnet treten auch die einzelnen Personen auf, jede an sich psychologisch wahr gehalten und in ihrem Begegnen mit den andern nach Kontrast und Verbindung sich wirksam bethätigend. Zunächst ist es die lieblich-wunderbare Gestalt Ottiliens, welche unsere Aufmerksamkeit vor Allem in Anspruch nimmt. Der Dichter scheint in ihr sein reinstes Ideal weiblicher Persönlichkeit gezeichnet zu haben. Schon in Straßburg auf dem Ottilienberge gingen ihm die Lichter auf, in denen er diese schönsten Seelenverhältnisse malen wollte. In Ottilien sehen wir die natürlich-unbefangene Zutraulichkeit der Sesenheimerin, die ruhig-stille Haltung Lottens, die tief-innige Hingebung der Mignon, die edle Bildung der Prinzessin Leonore, aber in Allem das, was Keine der Andern hat, die eigenthümlich-tragische Idealität des Gemüths, in dem die beiden Mächte, die Leidenschaft des Ge-

1) Riemer, Bd. II, S. 607.

fühls und die Kraft des sittlichen Dranges, in gewaltigstem Konflikte sich begegnen und das edle Gefäß, welches sie birgt, zerbrechen. Wie in „Wilhelm Meister" der Mignon die Philine, der Idee die Welt, sich gegenseitig beleuchtend gegenübertreten, so hier der Ottilie die Luciane, dem liebegetragenen Ernste des Lebens die Lust am Augenblicke und an seinen leichten Gaben. Zwischen diese ernsten und leichtsinnigen Jugendregungen tritt Charlottens verständig-erfahrene Gestalt, die aber mit all ihrer Erfahrung doch gestehen muß, „daß es gewisse Dinge giebt, die sich das Schicksal hartnäckig vornimmt". Eduard hat in seinem Charakter insofern Recht, als er übereinstimmt mit sich selbst; allein Ottilien gegenüber ist er ein abermaliger Beweis, daß unserm Dichter die weiblichen Charaktere besser gelingen als die männlichen. Daß er etwas an Werther erinnert, selbst Tasso's wunderliche Muthlosigkeit verräth, indem er wie dieser „nicht gewohnt ist, sich etwas zu versagen", daß er überhaupt die Verhätschelung der meisten Goethe'schen Liebhaber an sich zeigt, mag nicht unbemerkt bleiben. Wüßte man nicht, daß die sentimentale Schwäche der Männer den Frauen oft gefährlicher ist, als die imponirende Autorität der Kraft; so würde man nicht leicht begreifen können, wie jenes edle Gemüth sich dem willenlosen Eduard in so maßloser Ergebenheit widmen mochte. Mittler ist bei all seiner Seltsamkeit eine echt Goethe'sche Figur. Auch in ihm scheint er von seinem eigenen Selbst etwas niedergelegt zu haben; denn das Vermitteln war in seinem Wesen, und schon in der Knabenzeit gebrauchten ihn, wie er in seinem Leben berichtet, seine Bekannten „zum Vertuschen", und in späterer Jugend „suchte er wohl die Verlegenheiten Anderer zu entwirren und, was sich trennen wollte, zu verbinden, damit es ihnen nicht ergehen möchte, wie ihm". Die Person des Architekten pflegt weniger Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, als sie verdient. In seiner stillen Liebe zu Ottilien und dabei in seiner bescheidenen Resignation bildet er gleichsam den Chor in der Tragödie. Theilnehmend, jedoch ohne Mitschuld, wandelt er mild und mildernd durch dieses Schicksalsgedränge hin, dem er in seiner einsamen Kunstthätigkeit den wirksamsten Kontrast gegenüberstellt. Daß er die Leidenschaft, welche sich in dem Leben um ihn her ihr Verderben bereitet, im heiteren

Lichte der Kunst zuletzt sich verklären läßt, indem in dem Gemälde in der Todtenkapelle durch seine liebende Hand das Irdische in das Himmlische hinübergeführt wird, ist von der höchsten poetischen Bedeutung und giebt der Dichtung in seiner Art einen ähnlichen Schluß der Versöhnung, wie wir ihn in Shakspeare's „Romeo und Julie" finden.

Übrigens waltet durch das ganze Buch, das nach des Dichters eigener Aussage „keinen Zug enthält, der nicht von ihm selbst erfahren worden", eine durchaus ideale Lebensansicht, welche auf der Grundlage der Bildung alle Zustände und Verhältnisse wie alle Charaktere durchleuchtet und selbst die Natur verklärt und erhebt. Die Park- und Gartenanlagen, wofür Goethe immer besondere Sympathien gehabt und womit er sich namentlich in Weimar vielfach beschäftigt, spielen bedeutsam in die Stimmungen und gebildeten Neigungen der Menschen hinüber, mit denen wir hier zu verkehren haben, motiviren ihre Plane, erwecken die Gefühle und beschwichtigen sie wieder. Zwischendurch eröffnet sich ein Buch seltener Weisheit, tiefer und sinnvoller Offenbarungen des Geistes und der Seele. Um Alles aber schlingt sich die lichtvollste Sprache, welche in ihrer geistreichen Eigenthümlichkeit und vollendeten Bildung das schönste Muster prosaischer Darstellung ist. Sie erinnert in ihrer klaren Durchsichtigkeit an das Idiom des Cervantes, wie wir dasselbe in dem unsterblichen „Don Quixote" zu bewundern haben, mit dem die „Wahlverwandtschaften" in der Vollkommenheit des novellistischen Tons am nächsten zu vergleichen sind; wie denn dieses, wenn wir nicht irren, auch wohl von Andern schon bemerkt worden. Daß sie im Übrigen ein reines Gegenstück des „Werther" darstellen, mag nur flüchtig angedeutet werden. Im Ganzen und Wesentlichen ist es derselbe Grundgedanke, sind es dieselben Motive, ja dieselben Verhältnisse, welche dort wie hier das Schicksal ähnlich gestimmter Menschen bilden, nur daß in dem letzten Werke der Standpunkt verändert, das Leben erweitert erscheint und die Erfahrung eine größere Breite gewonnen, die tragische Macht und Wirkung vielseitiger eingreift, die sittliche Idee tiefere Bedeutung hat, zugleich den Ernst ihres Rechts erhabener walten läßt, und daß am Ende die poetische Beruhigung wohlthätiger eintritt. Sonst noch spie-

geln die „Wahlverwandtschaften" ihre Zeit und die Reife des Dichters in derselben Art, wie „Werther" die damalige Epoche und den Drang der Jugend des Verfassers in ihr vergegenwärtigt. — Von Seiten der Tadler des Buches pflegt eine Hauptbetonung auf den Punkt des Phantasie-Ehebruchs gelegt zu werden. Allein, abgesehen von der flüchtigen Bezeichnung und einfach-keuschen Andeutung desselben, bildet er den eigentlichen Wendepunkt des Schicksals in der ganzen Geschichte, die sich in ihm ihrer wesentlichen Bedeutung nach zusammendrängt. Gegründeter dürfte der Tadel erscheinen, welcher mehrfach gegen das Hineinziehen von allerlei magnetischen und ähnlichen Wundersachen erhoben wird, die indessen, da die Dichtung das geheimnißvolle wahlverwandtschaftliche Verhältniß zu einem Hauptmotive gemacht hat, gleichfalls wohl auf Entschuldigung Anspruch machen können [1]).

Mit den „Wahlverwandtschaften" schließt sich der Hauptsache nach Goethe's produktive Thätigkeit im Großen. Von nun an zieht er sich mehr und mehr in die Sphäre der Betrachtung zurück, von der wir schon geredet. Zunächst war Spinoza's „Ethik" sein „altes Asyl", in welches er sich den Jacobi'schen „Göttlichen Dingen" gegenüber rettete. Er fand sich dort, da nun seine Bildung hinlänglich gesteigert war, „ganz eigen frisch" erregt. Weiter war es dann die historische Selbstschau, die ihn jetzt vornehmlich zu beschäftigen anfing. Wie wir erinnert, begann er nämlich in demselben Jahre, wo er die „Wahlverwandtschaften" schrieb (1809), seine Autobiographie, „Wahrheit und Dichtung", deren dritten Band er 1813 schloß, worauf die Redaktion der „Italienischen Reise" angefangen wurde. Später wendete er sich zu den „Annalen" (1819), beschäftigte sich seit 1816 mit dem vierten Bande von „Wahrheit und Dichtung" und schrieb (1821—22) „Die Campagne in Frankreich"; seit 1824 endlich ordnete er den

---

1) Besondere Berücksichtigung verdient außer mehrerem Andern Rötscher's Abhandlung über die „Wahlverwandtschaften". Siehe dessen „Abhandlungen zur Philosophie und Kunst", Abth. II. Sie enthält viel Treffendes, obgleich der Standpunkt der welthistorischen Bedeutung, welchen er der Dichtung unterlegt, uns als zu weit gegriffen erscheinen muß. — Damit zu vergleichen ist Baumann's Recension in den „Jahrbüchern für wissenschaftliche Kritik" (1839), Bd. I, S. 111 ff.

„Briefwechsel mit Schiller". Auch seine anderweiten literarischen Beschäftigungen waren von dieser Zeit an meistens prosaischer Art. Mehrere artistische und ästhetisch-kritische Aufsätze wurden geliefert, die „Farbenlehre" abgeschlossen (1810), die „Hefte zur Naturwissenschaft und Morphologie" herausgegeben, die Zeitschrift „Kunst und Alterthum" (1815) unternommen und durch mehrere Jahre (bis 1828) fortgeführt. Dabei lieh er mehr und mehr dem Mittelmäßigen und Fremden seine Stimme, wie dessen unter Anderm gerade die ebengenannte Zeitschrift sowie die panegyrischen Ergüsse über Manzoni, Walter Scott und Byron Zeugniß geben. Seine poetische Thätigkeit bewegte sich hauptsächlich im Lyrischen fort; denn sonstige Sachen, z. B. „Des Epimenides Erwachen", das ziemlich zahm „ohne Knirschen und Knarren", wie er an Zelter schreibt, sich auf der politischen Achse in symbolischer Behutsamkeit bewegt [1]), die „Wanderjahre" und selbst der zweite Theil des „Faust" sind in dieser Hinsicht wenig bedeutsam. Was er aber eben an kleineren Poesien bot, tönt noch mehrfach in altgewohnter Weise. Die Musik der Seele spielt fortwährend fast durch Alles, wenn auch weniger voll; wie denn, um nur Eins zu erwähnen, die „Elegie aus Marienbad" (1823) bei allem Mangel an innerem freien Flusse doch die ergreifendsten Klänge des Herzens vernehmen läßt [2]). Übrigens dringt auch in dieses Gebiet jetzt zu oft das störende Spiel der Allegorie und die Kälte der Reflexion, als daß wir uns noch ganz unbefangen daran erfreuen könnten. Die „Zahmen Xenien" (seit 1821) berühren Manches in pikanter Weise und geben in vieler Beziehung wünschenswerthe Beiträge zu den literarischen Stimmungen und Auswüchsen der Zeit, entbehren aber im Ganzen der treffenden Laune, wodurch sich ihre wilden Vorgänger im Musenalmanach empfehlen. Sie sind meistens unmuthige, poesielose Reimapostrophen an mentale Personen und gegebene, besonders

---

1) Über den „Epimenides" haben wir folgendes Distichon von Rückert:
„Vornehm war ich schon längst und bequem, nun hab' ich bequemt mich,
Auf vornehme Manier auch patriotisch zu sein."

2) Bekanntlich war diese Elegie (das Mittelstück der „Trilogie der Leidenschaft") die Frucht seiner späten Liebe zu Fräulein v. Levezov. Siehe Düntzer, „Studien zu Goethe's Werken", S. 209.

literarische Verhältnisse, in denen sich der Dichter „im Einzelnen Luft machen wollte". Obwohl er, der allen neuen geistigen Erscheinungen sich gleichzustellen suchte, auch der auftauchenden mittelalterlichen Romantik, besonders den „Nibelungen", sich zuwandte, so konnte er doch den neutragischen Versuchen nicht befreundet werden. Werner's „Maccabäer" und Houwald's „Bild" berührten ihn höchst unerfreulich, und „er enthielt sich von der Zeit an alles Neueren, Genuß und Beurtheilung jüngeren Gemüthern überlassend, denen solche Beeren, die ihm nicht mehr munden wollten, schmackhaft sein könnten".

In eigenthümlicher Gestalt hebt sich aus der Mitte all dieser Beschäftigungen der „Westöstliche Divan" hervor, der, wie viel Wunderlich-Dämmerndes und Poetisch-Unfaßliches er auch enthalten mag, doch, abgesehen von seinem Verhältnisse zur folgenden Literatur, im Einzelnen noch manche Perle echter Lyrik birgt. So das schöne Lied („Suleika") „Ach, um deine feuchten Schwingen", eben so („Suleika") „Was bedeutet die Bewegung?" oder („Wiederfinden") „Ist es möglich, Stern der Sterne", in welchem letzteren freilich die philosophische Symbolik den reinen lyrischen Ton, womit es sich so schön ansingt, nicht überall fortklingen läßt [1]. Daß das Meiste von orientalischen Beziehungen und Allegorien so angefüllt ist, daß es ohne Kommentar nicht verständlich wird, beschränkt den eigentlich poetischen Werth oft bis zum reinen Nichts, und die in andrer Hinsicht schätzenswerthen historisch-erklärenden Zugaben können darin wenig oder gar nicht nachhelfen. Bemerkt doch Goethe selbst an Zelter: „Ich weiß, was ich hineingelegt habe, welches auf mancherlei Weise herauszuwickeln und zu nutzen ist." Noch bezeichnender lauten die weiteren Worte: „Neigung, zwischen zwei Welten schwebend, alles Reale geläutert, sich symbolisch auflösend — was will der Großpapa weiter?" Die v. Hammer'sche Übersetzung des Hafis hatte ihn zu der sonderbaren Arbeit getrieben. Er mußte sich der neuen Erschei-

1) Daß die der Suleika in den Mund gelegten Gedichte, darunter gerade die oben angeführten, sämmtlich von Frau Marianne Willemer herrühren, welche in den Jahren 1814 und 15 eine leidenschaftliche Neigung zu dem alten Dichter faßte, hat H. Grimm nachgewiesen. (S. „Preußische Jahrbücher" 1869, Juli.)

nung gegenüber „produktiv verhalten", weil er sonst vor ihrer Macht „nicht hätte bestehen können". Es war ihm aber die Gelegenheit um so willkommener, als er sich gedrungen fühlte, aus der damals (1813) tiefbewegten wirklichen Welt in eine ideelle zu flüchten. Das Ganze erschien 1819 und machte eine in seiner Art bedeutsame Wirkung; wie es denn in eine Zeit traf, wo die deutsche Welt, sich getäuscht fühlend in den meisten Erwartungen und aus der Hoffnungsbewegung in die Ruhe der Entsagung hineingenöthigt, dem orientalischen Quietismus und Gedankenspiele geneigter sein konnte. Goethe meint, der Deutsche hätte „stutzen müssen, da man ihm etwas aus einer ganz andern Welt herüberzubringen unternahm". Uns scheint übrigens, als wenn der Deutsche seit Herder vor dem Oriente und überhaupt vor den Zugängen aus anderen Welten nicht eben zu stutzen gewohnt war. Daß übrigens die neue Romantik sich des Schatzes vor Andern bemächtigte, lag in der verwandtschaftlichen Stimmung. Gleicht sie doch, wie J. Paul treffend über sie bemerkt, darin „dem Traume, daß sie sich in das Morgenreich des Auges und in das Abendreich des Ohres theilt" [1]). Wie Beides aus jenem Divan herüberdämmert, braucht nicht lange nachgewiesen zu werden. Daß vor Allen Fr. Rückert sich in seinen „Östlichen Rosen" anschloß und durch weitere Nachbildungen die Aussichten in den Orient mehr und mehr eröffnete, daß Platen gleich ihm die Ghaselendichtung pflegte, daß seitdem überhaupt manche orientalisch gefärbte Blume von der Hand unserer Dichtung gemalt wurde, wem wäre das nicht alte Bekanntschaft [2])?

Erwähnen wir nun für's Erste noch der „Wanderjahre" und werfen beiläufig einen näheren Blick auf die „Farbenlehre",

---

1) J. Paul, „Kleine Bücherschau", Bd. II, S. 108.

2) „Wollt ihr kosten
Reinen Osten,
Müßt ihr gehn von hier zum selben Manne,
Der vom Westen
Auch den besten
Wein von jeher schenkt' aus voller Kanne.
Als der West war durchgekostet,
Hat er nun den Ost entmostet —
Seht, dort schwelgt er auf der Ottomane."
F. Rückert, „Östliche Rosen."

sowie auf einige andere wissenschaftliche Leistungen, so wird dann der „Faust" das Ganze auf angemessene Weise schließen können.

Der Gedanke zu den „Wanderjahren" oder den „Entsagenden", welche 1821 zuerst erschienen und 1829 beendigt wurden, beschäftigte Goethe schon über zehn Jahre früher (seit 1807). Obwohl er und mit ihm Andere meinen, „daß sie den ‚Lehrjahren' natürlich folgten", so will es uns doch bedünken, daß eine solche Folge hier fast noch weniger natürlich war, als eine ähnliche mit einem zweiten Theile beim „Faust", ohne darum behaupten zu wollen, daß in beiderlei Hinsicht gar keine Motive vorgelegen. Die „Lehrjahre" sind so weit fortgeführt, daß man nach den schon angezogenen eigenen Worten Goethe's aus „dem Bekannten das Unbekannte hinlänglich entwickeln kann". Eine Fortsetzung in den „Wanderjahren" mußte ohne einen bedeutenden Aufwand poetischer Kraft zu prosaischer Langweiligkeit führen, wobei die absonderliche Absichtlichkeit das Übel nur vermehren konnte. Der Dichter mochte das Mißliche auch wohl fühlen, und so wurde denn aus allerlei novellistischen Partikularitäten, welche eigentlich mit einander nicht viel mehr gemein haben als die Stellung in einem und demselben Buche, „ein wunderlich anziehendes Ganzes" gebildet, das durch einen „romantischen Faden" zusammengehalten werden soll [1]). Wir wissen, daß man sich Mühe gegeben und hin und wieder noch giebt, etwas eigenthümlich Poetisch-Bedeutsames darin zu finden und daraus zu machen; allein aufrichtig gestehen wir, daß die meisten bezüglichen Versuche sowohl der analytischen als konstruktiven Kritik eben so gezwungen, gemacht und zusammengetrieben erscheinen, als das Buch selbst, insofern es eine eigene poetische Komposition sein will. Auch gesteht ja Goethe selbst, daß dasselbe nicht sowohl „aus einem Stücke, als in einem Sinne" gebildet sei. Die poetische Forderung aber an eine solche Produktion, dünkt uns, muß auf Beides gehen. Da das größere Publikum mit Recht nicht ganz zufrieden war, indem es nach so langem Warten wohl etwas Besseres erwarten durfte; so versuchte Goethe nachträglich allerlei, um dem Dinge eine ansprechende Gestalt zu geben, „er

1) „Tages- und Jahreshefte", Jahr 1807.

stellte um, er schob ein", konnte aber, wie er an Zelter schreibt, „nach vielem Ächzen diesen Alp nicht wegdrängen". Freilich erfuhr das Buch, wie so eben angedeutet, von einigen Seiten her Anerkennung, und achtbare Stimmen waren bereit, ihm Beifall zu erwirken, allein so recht frei und frank hat man sich ihm nie und nirgends zugewandt [1]).

Sehen wir indeß von der unleugbaren poetischen Mangelhaftigkeit desselben in seiner Ganzheit ab und lassen wir uns von dem Gesuchten und Gemachten nicht allzusehr verstimmen, so ist darin manche treffliche Einzelheit freudig anzuerkennen. Auch möchte es unser Interesse wohl besonders ansprechen können, daß der greise Dichter uns in diesem Spätlinge seiner Muse eine deutliche Anticipation der neuesten Weltrichtung gegeben hat. Denn wer möchte verkennen, daß die Idee des modernen, nicht gerade ultra-radikalen, Socialismus darin ausgesprochen liegt, namentlich (in der pädagogischen Partie) die Idee einer angemesseneren Organisation der Gesellschaft auf dem Grunde wohlvertheilter Berufsthätigkeit und wohlorganisirter Arbeit, sowie einer zweckmäßigen Verbindung der Stände durch hinlängliche Vermittelung humaner Bildung? Die pädagogische Provinz, in der uns der Dichter so bequem herumzuführen weiß, und die er selbst noch für ein Utopien hält, stellt sie nicht das Princip der freien Association auf, spricht sich in ihr nicht die Grundansicht eines wohlgeordneten, von sittlicher Gesinnung getragenen Kommunismus aus [2])? — Daß die fortgesetzte Liebäugelei mit dem Ordenswesen und seinem Humanitätsmysterium nicht poetisch ansprechen könne, muß, denken wir, dem unbefangenen Geschmacke klar sein, eben so, daß „die Betrachtungen im Sinne der Wan-

---

1) Goethe hat über diese Theilnahme sich dankbar ausgesprochen und besonders auf Varnhagen's Beurtheilung hingewiesen, von dem er bei dieser Gelegenheit gesteht, „daß er ihn schon seit Jahren über ihn selbst belehre". „Werke", Bd. XXXII, S. 352 ff. Vgl. Varnhagen, „Zur Geschichtschreibung und Literatur" (1833), S. 541 ff.

2) Auf die in den „Wanderjahren" niedergelegten socialistischen und kommunistischen Ideen ist mehrseitig hingewiesen worden, so z. B. gleich anfangs von der Rahel, später von George Sand, die Bettinen auffordert, dieselben näher herauszustellen.

derer" oder die Schätze aus „Makariens Archiv" dem ästhetischen Zwecke wenig dienen können, so treffend und trefflich das Meiste davon auch lauten mag. Wenn Goethe erwartet, daß „der Schalk", der wohl hinter dergleichen Spiele stecken könnte, der Sache ein besonderes Interesse geben möchte, so muß ein solcher Schalk, wenn er poetisch interessiren will, in der That etwas mehr schalkhafte Genialität und Humoristik mitbringen, als es bei dem fraglichen der Fall ist. Goethe ist aber auch hier darin sich gleich, daß er eine Summe der herrlichsten Wahrheiten mitzutheilen weiß und dem Ewig-Menschlichen ernstlich zugewandt bleibt. In Absicht auf Sprache und Darstellung steht das Werk neben „Meister" und den „Wahlverwandtschaften" auf dem Gipfel klassischer Kunstbildung, so wie sich die meisten von den einzelnen Erzählungen durch ihre vollendete novellistische Haltung und Klarheit auszeichnen [1]). Und so, denk' ich, können wir denn immerhin auch diese Gabe dankbarlich aus der Hand des Dichters empfangen, dem wir so viel Schätzbares verdanken, und seinem Wunsche bereitwillig entgegenkommen, wenn er in Bezug darauf sagt:

„Möge mancher Freund mit Freuden
Sich's nach seinem Bilde prägen!" [2])

Daß das Buch mit dem zweiten Titel „Die Entsagenden" zu vielerlei Produktionen, namentlich von weiblichen Händen, Ver-

---

1) Daß die Novelle „Die pilgernde Thörin" eine freie Übersetzung aus dem Französischen ist („La folle en pélérinage"). findet man bei Riemer, Bd. II, S. 615 bemerkt. Eine ausführliche Besprechung haben die „Wanderjahre" außer Andern von Hotho in den „Berliner Jahrbüchern für wissenschaftliche Kritik" und von Varnhagen a. a. O. erfahren. — Die „Falschen Wanderjahre" (von einem anonymen Verfasser, in dem man aber den Pfarrer Pustkuchen entdeckt hat), welche 1822 erschienen und eine Parodie auf Goethe's gesammte Dichterthätigkeit sein sollen, sind mit Recht, trotz dem, daß sie Einzelnes richtig notiren, von der Nation nicht ernstlich beachtet worden. Außer andern Urtheilen über diese literarische Produktion erinnern wir bloß an Immermann's bezügliche komödische Auslassung: „Ein ganz frisch Schau-Trauerspiel vom Pater Brey, dem falschen Propheten in der zweiten Potenz" (1822).

2) Gedicht „Mit den Wanderjahren".

anlassung gegeben, in denen das Princip der Entsagung zu den abgeschwächtesten Charakteren und blassesten Lebensschilderungen verarbeitet worden, mag beiläufig erinnert werden.

An Goethe's wissenschaftliche Strebungen und Arbeiten haben wir schon beiläufig mehrfach zu erinnern Gelegenheit gehabt. Sie betreffen vorzüglich die Kunst nebst der Literatur, dann die Natur. In aller Hinsicht empfehlen sie sich vorab durch musterhafte Klarheit und gesunde Auffassungsweise, die in ihnen durchweg herrscht. Daß die Ersteren in Verbindung mit den Schiller'schen ähnlicher Art der neuen Ästhetik, welche seit Lessing bei uns aufkam, ihre eigentliche Ausbildung und ihr durchwaltendes Ansehn vermittelt haben, wurde schon erwähnt. Lassen wir so Manches, wie z. B. die Recensionen in den „Frankfurter Gelehrten Anzeigen" (1772—73), in der „Jenaer allgemeinen Literatur-Zeitung" (1804—6), die Aufsätze über deutsche Baukunst, über Shakspeare, über den Dilettantismus in den Künsten, über so viele andere literarische und artistische Punkte und mitwirkende Persönlichkeiten, desgleichen die Ausführungen in den „Propyläen" bei Seite und verweilen wir einen Augenblick bei der bereits mehrerwähnten Schrift „Winckelmann und sein Jahrhundert" (1805), so bietet uns dieses Werk in seinem mäßigen Umfange das trefflichste Muster, wie in der Schilderung einer bedeutsamen Persönlichkeit die Interessen der Sache, der sie vorzugsweise diente, die Physiognomie der Zeit, in welcher sie wirkte, sowie die Verhältnisse überhaupt, in deren Umgebung sie stand, veranschaulicht und gleichsam individualisirt werden können. Alles Wesentliche wird uns hier in eben so wahrer als gediegener Weise vorgeführt, und wir finden in der Darstellung selbst vollzogen, was sie uns vergegenwärtigen will, die volle organisch-ausgebildete Form einer antik gehaltenen Gestalt. Will man dabei noch auf die Schönheit der Gesinnung merken, die sich in dem Antheile an dem Menschlichen gleich sehr bekundet, so fürchten wir kaum Widerspruch, wenn wir die kleine Schrift für ein in ihrer Art einziges, durchweg klassisches Denkmal unserer prosaischen Literatur erklären. Für Goethe's Kunststandpunkt ist diese Schrift insofern bedeutsam, als darin das Princip, welches er in der Kunstauffassung der Alten nach Winckelmann sich gebildet und das er, wie wir gesehn,

in der Epoche seiner ideal-klassischen Produktivität auch in der Poesie geltend machen wollte, klar beleuchtet vorliegt. Es geht darauf hinaus, daß in der antiken Kunst ganz eigentlich das Schöne erstrebt werde und daß die Darstellung unbeschadet ihrer selbstständigen Reinheit das Charakteristische sich zu vermählen habe [1]). — In ihrer Art gleich vortrefflich sind Goethe's schildernde Darstellungen, unter denen wir außer der Beschreibung des römischen Carnevals nur noch das Sankt-Rochusfest zu Bingen (1814) erwähnen wollen. Wenn sich dort in einer weltlichen Lustbarkeit der eigenthümliche Charakter des italienischen Landes und Volks in voller Klarheit spiegelt, so erscheint hier in einem geistlichen Feste die Natur und der Mensch, das Heilige und Weltliche, und zwar Alles nach Sinn und Weise des Deutschen in einem überaus lebendigen Bilde der Anschauung hingestellt.

Wie sehr das naturwissenschaftliche Gebiet unsern Dichter in Anspruch nahm, wie es ihn von den ersten Schritten an auf seiner ganzen Lebensbahn beschäftigte, hat aus der bisherigen Darstellung bereits entnommen werden können. Diese Studien entsprachen seiner ganzen objektiv-plastischen Tendenz, wie sie seiner quietistischen Behaglichkeit, die sich nicht gern durch Widerspruch oder willkürliche Gegenwirkung stören lassen mochte, besonders zusagten. Außerdem dienten sie, seine episch-gehaltene Darstellungsweise, seine antik-bildende Neigung mehr und mehr zu bestimmen und zu festigen. Wir finden nun in der Art, wie er die naturwissenschaftlichen Gegenstände auffaßt und behandelt, dieselbe Kunst und Methode, die uns aus seinen Dichtungen entgegentritt. Gleiche Ruhe und epische Folge, gleiche Geisteshelle und Geistesfreiheit, gleiche Unmittelbarkeit des Erlebens bei durchgreifender Gedankenfülle. Sein „Denken ist Anschauen, sein Anschauen Denken". Mit „Liebe", will er, soll man sich der Natur, deren „Krone die Liebe" ist, nähern und ihre Bedeutung nicht „in bloßer Mikroskopie" erfassen wollen, so viel Werth diese an und für sich

1) Meyer, Goethe's Freund, hat diesen Standpunkt in seinen kunstgeschichtlichen Werken festgehalten. — Sonst hat Goethe selbst jenes Princip mehrfach z. B. in „Kunst und Alterthum" und in den „Propyläen" ausgesprochen.

haben möge; auch vor der starren Mathematik warnt er, indem das Ideale bei der Naturbetrachtung gegenwärtig bleiben soll. Überall strebt er dabei aus dem Einzelnen zum Allgemeinen; er sucht auch hier „das Endlich-Unendliche“ wie in Leben und Kunst. Daß es ihm auf diesem Wege gelungen, auf Punkte hinzulenken, die zum Theil als wirkliche Entdeckungen zu betrachten sind, wie z. B. in der Osteologie auf das os intermaxillare [1]), in der Botanik auf das Gesetz der Metamorphose, ist hinlänglich anerkannt, weniger, was ihm die Farbentheorie verdanken dürfte. Indem wir daher seine „Metamorphose der Pflanzen“, die Hefte zur Naturwissenschaft und Morphologie, die osteologischen Arbeiten, seine sonstigen kleineren und größeren Abhandlungen über naturwissenschaftliche Gegenstände jeglicher Art, in denen überall, wenn auch nicht immer Bedeutendes, doch Belehrendes in klarstem Tone mitgetheilt wird, übergehen, wollen wir nur Einiges über die „Farbenlehre“ bemerken, welche ihm eine Lebensaufgabe war, an die er viel Sorge verschwenden sollte, ohne große Freude daran zu erleben.

Die erste Ausgabe erschien 1810 unter dem Titel „Zur Farbenlehre“. Sie war das Resultat achtzehnjähriger Beobachtung, Reflexion und mannigfaltigster Untersuchung, so daß die Geschichte dieses merkwürdigen Werks als ein schwerer Kampf anzusehen ist, welchen der Verfasser unverdrossen und unermüdet mit Vorurtheilen, Irrthümern, Mißverständnissen einerseits, mit sich selbst und den Schwierigkeiten des Gegenstandes andererseits

---

1) Carus sagt über den Wirbelbau des Hauptes, daß dessen Schädelgebilde ihm (Goethe'n) vielleicht unter allen Sterblichen zuerst als entschiedene Fortsetzung der Gebilde der Rückenwirbelsäule erschienen sei. Vgl. dessen Schrift: „Goethe, zu dessen näherem Verständniß“ (1843), S. 97. Goethe hatte die bezügliche Entdeckung 1790 in Venedig, von einem zerschlagenen Schöpsenkopfe geleitet, zuerst gemacht. Unter den französischen Naturforschern ist es besonders Geoffroy St. Hilaire, welcher Goethe's Idee zur Geltung zu bringen gesucht hat. Vgl. in Helmholtz' „Populär-wissenschaftlichen Vorträgen“, Bd. I (Braunschweig 1865) den trefflichen Aufsatz „Über Goethe's naturwissenschaftliche Arbeiten“. Die jüngst veröffentlichten „Neuen Mittheilungen aus Goethe's Nachlasse“ von Bratranek (Leipzig 1874) enthalten des Dichters „Naturwissenschaftliche Korrespondenz“, leider sehr unvollständig, wie Alles, was die Erben des Dichters der Öffentlichkeit gönnen.

zu bestehen hatte. Es ist in der That beinahe eine tragische Erscheinung, wenn man diesem Ringen eines edlen, dem Dienste der Wissenschaft und Wahrheit hingegebenen Geistes zusieht, der, umgeben von alten und neuen Hindernissen, gerade von den Priestern der Wissenschaft mit geringen Ausnahmen unerkannt und ungefördert, auf einsamem Pfade hinstrebt und zuletzt der Früchte seines Strebens nicht einmal froh werden darf. Die Last war ihm so drückend, daß er den Tag, an welchem er sich ihrer völlig entledigt fühlte, für einen „Befreiungstag" ansah. In Italien hatte er sich zuerst mit dem Gedanken befreundet und seitdem unablässig für die Ausführung desselben Mühe und Sorge getragen; wie er denn selbst mitten in dem Kriegslärm während des Feldzugs 1792 die Spuren verfolgte, welche ihn zum glücklichen Ziele leiten sollten. Obwohl nun bei der endlichen Herausgabe anfangs um die Wirkung wenig bekümmert, war er doch „einer so vollkommenen Antheilnahme und abweisenden Unfreundlichkeit", als das Buch erfahren sollte, nicht gewärtig gewesen [1]). Man ließ den Bemühungen des Dichters fast gar kein Verdienst, man sah auf sie, eben weil sie aus einem Dichtergeiste entsprungen, aus den Fenstern der privilegirten Schulweisheit vornehm herab, fand Alles theils mangelhaft, theils unzulässig, ohne jedoch die rechte Widerlegung zu versuchen. Nur die Philosophie nahm sich der verlassenen Idee und Arbeit mehr oder minder an [2]). Goethe selbst appellirt an die Nachwelt, welche, wie bei allem Unge-

---

1) „Tages- und Jahreshefte", Jahr 1810.

2) „Lasset uns den Göttern danken", ruft Schelling aus, „daß sie uns von dem Newton'schen Spektrum eines zusammengesetzten Lichts durch denselben Genius befreit haben, dem wir so Vieles verdanken!" („Zeitschrift für spekulative Physik", Bd. II, H. 2, S. 60). Weiterhin wird hier dann über die knechtische Anhänglichkeit der Physiker geklagt, mit der sie der alten Theorie ergeben. Ähnliches findet man bei Steffens, und Hegel kann sich in seiner „Encyklopädie der philosophischen Wissenschaften" über den alten Irrthum, der neuen Goethe'schen Ansicht gegenüber, nicht derb und stark genug aussprechen. Wenn er dem Newton'schen Beobachten sogar Unredlichkeit vorwirft, so hat er darin freilich schon einen Vorgänger an dem französischen Pater Castel, der bereits 1739 („Optique des couleurs") denselben Tadel aussprach. Am wärmsten und zugleich mit der größten Competenz hat Schopenhauer Goethe's Farbentheorie gegen die Newton'sche Schule vertheidigt („Über das Sehen und die Farben", Leipzig 1816, 2. Aufl. 1854).

wöhnlichen, womit in der Wissenschaft aufgetreten wird, so auch für seine Idee das angemessenste Tribunal bilden werde. Dasselbe sei ja auch seiner „Metamorphose der Pflanzen" widerfahren, die gleichfalls „von den Pflanzenkindern" wo nicht unfreundlich, doch kalt aufgenommen und für eine Phantasie gehalten wurde, sich aber später ihr Recht errungen und ihre Bahn erobert habe [1]). Es galt übrigens das Unternehmen hauptsächlich der hergebrachten Newton'schen, mehrseitig baufälligen, vielfach gestützten Farbentheorie, und Goethe hatte es auf nichts Geringeres abgesehen, als das alte Gebäude „sogleich von Giebel und Dach herab ohne weitere Umstände abzutragen, damit die Sonne endlich einmal in das alte Ratten- und Eulennest hineinscheine" [2]). Wir fällen hier kein Urtheil über die Haltbarkeit oder Unhaltbarkeit der neuen Hypothese, müssen aber die Sorgfalt der Beobachtung, die Methode der Verbindung und Fortführung derselben, endlich die ungemeine Anschaulichkeit in der Darstellung offen anerkennen, wodurch das Werk, abgesehen von den vielen fruchtbaren und trefflichen Nebenbemerkungen, immerhin ein preiswürdiges Denkmal der wissenschaftlichen Literatur überhaupt und unserer nationalen insbesondere bleiben wird. Was die Resultate angeht, so wollen wir nur an ein Wort erinnern, das Goethe bei einer andern Gelegenheit an Schiller schreibt: „Wer nicht, wie jener unvernünftige Sämann im Evangelio, den Samen umherwerfen mag, ohne zu fragen, was davon und wo es aufgeht, der muß sich mit dem Publico gar nicht abgeben." [3])

Nachdem wir nun des Dichters Charakter, Leben und vielseitiges Wirken und Schaffen nach allen wesentlichen Richtungen verfolgt haben, mögen wir versuchen, dasjenige Gedicht, in welchem das Ganze seiner poetischen Persönlichkeit sich zusammenbildet, in gedrängter Darstellung dem ästhetischen Verständnisse näher zu bringen. „Faust", das vielgenannte, vielbesprochene Musenwerk, ist

---

1) „Nachgelassene Werke", Bd. XX, S. 23 ff.

2) Vorrede zur „Farbenlehre".

3) „Briefwechsel", Bd. IV, S. 352. In den Briefen an Jacobi (S. 169) schreibt er, „daß er eine Batterie nach der andern auf die alte theoretische Festung spielen lassen will, und daß er seines Succeßes im Voraus gewiß ist".

es, das uns jenes Ganze vergegenwärtigt, und das wir daher wohl mit Recht zum Schlußsteine unserer Charakteristik nehmen können [1]). Bedeutsam genug begleitet es in der Ausführung seiner zwei Theile des Dichters sechzigjährige literarische Thätigkeit, an deren Eingangspforte es sich stellt und deren Ausgang es beschließt [2]). Schon in Straßburg, wie wir gehört, drängte sich der „Faust" neben „Götz" zu poetischer Gestaltung heran. „Die bedeutende Puppenspielfabel, aus welcher ihm jener leibhaft entgegentrat, klang und summte damals gar vieltönig in ihm wieder." Er hatte dieselbe als Student in Leipzig, vielleicht auch wohl schon als Knabe in Frankfurt, aufführen sehen. In verschiedenen Pausen wurde dann an der Dichtung selbst gearbeitet. Die ältesten Scenen fallen in die Jahre 1773 und 1774, und das Jahr darauf war das Gedicht schon so weit vorgerückt, daß an den Druck ge-

1) Nicht leicht hat ein literarisches Produkt der neuen Zeit eine solche umfassende Literatur über sich hervorgerufen als der „Faust", eine Literatur, in welcher sich die philosophische Erklärungssucht und ästhetische Kritik einerseits zu den äußersten Absurditäten, Künsteleien, aberwitzigen und abergläubischen Deuteleien verleiten ließen, sowie andererseits darin auch manches treffende Wort ausgesprochen worden. Freilich giebt das Gedicht durch seine eigene Natur, durch das besondere Verhältniß, worin sich in ihm Vergangenheit und Gegenwart, Persönliches und Sachliches zu einander stellen, namentlich auch im zweiten Theile durch seine vielen allegorischen Kuriositäten Veranlassung genug zu solchen Versuchen. Dem Wesentlichen nach hat Vischer in Tübingen („Kritische Gänge", Bd. II, S. 49 ff.) eine empfehlenswerthe Revue über die bis dahin (1844) erschienene Faustliteratur gehalten, die seit jener Zeit bedeutend angeschwollen ist. Mit Recht ist übrigens von Vischer, wie von mehreren Andern, z. B. Varnhagen, Ulrici, Gervinus, auf Weisse's Schrift: „Kritik und Erläuterung des Goethe'schen Faust" (Leipzig 1837), vor den übrigen hingewiesen worden, obwohl auch in ihr, wie auch in Rötscher's bekannter Abhandlung, noch zu viel Interpretationsliebhaberei vorkommt, mit der wir uns eben so wenig durchweg befreunden können, als mit allen Gesichtspunkten, unter denen die Dichtung als solche überhaupt gewürdigt wird. Die verdienstvollste der zahllosen seitdem über „Faust" veröffentlichten Arbeiten hat Düntzer (1850 u. 1851, 2 Bde.) geliefert. Kürzer und bequemer ist Hartung's „Ungelehrte Erklärung" (Leipzig 1859) und Moritz Carrière's „Anmerkungen zu der Brockhaus'schen Volksausgabe des Faust" (Leipzig 1872).

2) „Es ist über sechzig Jahre", schreibt er fünf Tage vor seinem Tode an W. v. Humboldt, „daß die Conception des ‚Faust' bei mir jugendlich von vorn herein klar, der Reihenfolge hin weniger ausführlich vorlag."

dacht werden konnte. Über ein Decennium später (1788) wird zu einer weiteren Ausarbeitung der Plan gemacht und sogar in Italien in der Villa Borghese die Hexenküchenscene ausgeführt. 1790 erschien das sogenannte „Fragment". Während der neunziger Jahre, besonders in der Zeit des lebhaften Wechselverkehrs mit Schiller (1797—1800), ward viel daran gebildet, mancherlei eingeschoben. Erst 1808 trat das Gedicht in der Form des ersten Theils hervor. Zu dem ursprünglichen Fragmente, welches mit der Scene im Dome endet, war außer andern Veränderungen hinzugekommen die ganze erste Unterredung mit Mephistopheles, der Vertrag, die Scene der Erschlagung Valentin's, dann Alles von der Walpurgisnacht an bis zu Ende. Auch der Prolog ist späterer Zusatz. Der zweite Theil beschäftigte Goethe hauptsächlich in den letzten Jahren seines Lebens, besonders von 1827 — 31, wo er ihn so ziemlich gleichzeitig mit dem eigenen Leben schloß. Mit der Helena, welche in diesem Theile erscheint und das bei Weitem Beste darin ist, hatte er sich schon sehr früh beschäftigt und die erste Ausführung bereits von Frankfurt mit nach Weimar gebracht. Der Briefwechsel mit Schiller zeigt uns, daß er den Gegenstand immer im Auge behalten hatte und besonders damals ernstlich daran bildete. Aber erst 1826 kam er damit zum Abschlusse. Daß er diese von dem alten Puppenspiele datirende Episode aus ihrer bloß sinnlichen Sphäre, in welcher sie dort liegt, zu einer idealeren Bedeutung erhob, indem er durch die Verbindung Faust's mit der Helena die Aussöhnung des Streits zwischen dem Klassicismus und dem Romanticismus allegorisch darstellen wollte, geht aus seinem eigenen Geständnisse, wie aus der Bearbeitung selbst hervor. Sie bezeichnet damit ihrerseits einen bestimmten Fortschritt in Goethe's Dichterleben. Und so haben wir denn allerdings in dem merkwürdigen Werke neben der höheren poetischen Idee und Intention eine poetische Selbstbiographie, die wohl in dieser Art ohne Gleichniß dasteht. Es ist rührend, den Dichter sterben zu sehen, nachdem er den „Faust", sein poetisches Gegenbild, hatte sterben lassen, gleich ruhig und in voller Thätigkeit begriffen, wie er uns jenen darstellt.

Betrachten wir nun das Gedicht zuvörderst im Allgemeinen, so ist zunächst eben der Standpunkt jener persönlichen Beziehung

desselben auf den Dichter und seinen poetischen wie wissenschaftlichen und sonstigen Lebensgang zu bemerken. Es bildet in dieser Hinsicht ein Gesammtgemälde, dessen eigenthümliches Gepräge gerade darin hervortritt, daß sich Alles an die Subjektivität des Dichters knüpft und von der Art und Weise, wie diese sich zu der Welt verhielt, sich in und an ihr formte, bis zur endlichen Überwindung der Leidenschaft hin, durch mehrfache Metamorphosen hindurchging, ohne ihren Grundton zu verändern, von Anfang bis zu Ende durchdrungen und getragen wird. Von hier aus angesehen, ergänzen sich beide Theile. Der zweite giebt die absinkende Hälfte des Dichterlebens, während der erste die emporstrebende vor Augen stellt, diese zeigt das Kämpfen zwischen Himmel und Hölle, indeß jene den Gang der Versöhnung mit dem Himmel entfaltet. Auch ist nicht zu verkennen, daß eine und dieselbe Grundidee durch beide Theile geht; wie sich denn aus des Dichters Äußerungen zur Genüge ergiebt, daß er selbst allerdings eine solche Grundidee von Anfang an gefaßt und fortwährend bei sich gehegt und gepflegt hatte [1]). Wenn nun die Dichtung als solche dennoch der konsequenten poetischen Haltung entbehrt, so ist eben jenes Anknüpfen an so viel Persönliches und Erlebtes während so vieler Jahre wohl nächster Grund hiervon. Mancherlei Zufälligkeit griff bedingend ein und störte Erfindung wie Ausführung. Schon im ersten Theile spielt Allerlei hinein, was sich dem Kern nicht überall organisch innerlich anschließt, oft an ihm selbst ganz fremd bleibt, wie z. B. die mystisch-räthselhaften Anspielungen auf die meisten Persönlichkeiten in der Walpurgisnacht. Ja selbst Mephistopheles verräth bereits hier verschiedene Standpunkte der persönlichen Ansichten des Dichters. Von dieser Seite her stellt sich deshalb das Werk neben „Wilhelm Meister", mit dem es auch das gemein hat, daß es aus einem poetischen Frühhimmel mehr und mehr in die Nüchternheit des prosaischen Tages herabsteigt. Denn die „Wanderjahre" sind in Absicht auf die Mechanik der Komposition und Verbindung von Partikularitäten, auf die

1) So schreibt er z. B. an W. v. Humboldt unterm 1. Decbr. 1831, daß der 2. Theil des „Faust" seit fünfzig Jahren in seinen Zwecken und Motiven durchgedacht und fragmentarisch durchgearbeitet sei. Vgl. Riemer, „Briefe von und an Goethe", S. 173.

Neigung zu mystischer Allegorisirung, in Absicht auf die ganze Reflexionskälte dem zweiten Theile des „Faust“ wohl vergleichbar, wie wenig auch in eigentlich poetischer Beziehung jene Production neben die letztere sich stellen darf.

Lassen wir nun Anderes für's Erste bei Seite und suchen wir eben die Grundidee des Werkes auf, so möchte dieselbe wohl kurz dahin auszusprechen sein, daß die Dichtung im Wesentlichen den Kampf der Idee gegen den Andrang und die Schranken des weltlichen Realismus darstellen will. Dieser Kampf hat an sich hier seine allgemein-menschliche Bedeutung, und „Faust“ erscheint dabei als der Repräsentant des Schicksals der Menschheit selbst, deren Loos es ist, das Unendlich-Endliche zu erstreben, den Geist mit den Sinnen auszugleichen; indem aber die Ausführung wesentlich in die Persönlichkeit des Dichters verlegt wird, so gewinnt die Darstellung eine höchst poetische Anschauung und Individualisirung. Goethe und Faust vereinigen sich zu einer Person; sie stehen auf demselben Grunde, streben in demselben Elemente.

Die Tragödie „Faust“ ist dem Gesagten nach ganz eigentlich die Tragödie des menschlichen Geistes selbst, der, mit dem Gefühle seiner idealen Freiheit in den Schranken seines endlichen Daseins sich bewegend, den Weltschmerz seiner Beschränkung überwinden möchte dadurch, daß er jene Schranken selbst zu vernichten sucht. Da nun der Geist, die Idee, wesentlich im Denken, in Vernunft und Wissenschaft, sich vollzieht; so erscheint jene Tragik näher als die des Wissens selber charakterisirt, und dieses wohl um so mehr, als des Dichters eigenstes Lebensziel das Wissen war in seiner Beziehung auf das unmittelbare Produciren und Darstellen. Denkend wollte er ja handeln und handelnd denken. Aus dem Erkenntnißdrange trieben daher bei ihm alle andern Strebungen empor, in ihn liefen sie zurück. Dieser Drang schlingt sich durch seine Kunst wie sein praktisches Bemühen, er begleitet ihn in die Einsamkeit wie in den Taumel der Gesellschaft und zu den schönen Genüssen des italienischen Himmels, kurz, überall, wohin ihn Pflicht, Freundschaft, Geschäfte oder Erholung rufen mochten. Meint er doch, bei Gelegenheit der Herausgabe seiner „Abhandlung über die Metamorphose der Pflanzen“, daß Wissenschaft und Poesie sich so nahe stehen, daß nach einem Umschwunge von Zeiten

beide sich zu beiderseitigem Vortheile auf höherer Stelle gar wohl einander freundlich begegnen könnten. Dazu lesen wir nun noch in „Wahrheit und Dichtung", daß er den Faust, wie auf sein Verhältniß zum Leben überhaupt, so vorzugsweise gerade auf dieses Selbstschicksal im Wissen ausdrücklich bezieht. „Auch ich", schreibt er, „hatte mich in allem Wissen umhergetrieben und war früh genug auf die Eitelkeit desselben hingewiesen worden; ich hatte es auch im Leben auf allerlei Weise versucht und war immer unbefriedigter und gequälter zurückgekommen." Eben so bestimmt weist uns der Dichter an einer andern Stelle auf jenen Gesichtspunkt hin, indem er den Mephistopheles von Faust sagen läßt, daß er, nachdem er in Wissenschaften Alles versucht, das Leben beinahe verloren habe, zu dem er ihn zurückführen wollte [1]).

So vergegenwärtigt denn das wundersame Werk die Arbeit des menschlichen Geistes, das Problem der Versöhnung des Wissens mit dem Leben durchzukämpfen. Mit diesem allgemeinen Probleme aber stellt es sich ganz eigentlich in die Mitte der damaligen Zeitstrebungen und nimmt deren Farbe und Richtung wesentlich in sich auf — es ist das Drama der Aufklärung des 18. Jahrhunderts gegenüber den veralteten Formen im Glauben und Wissen, das Drama der Befreiung der Wissenschaft von der Schulfessel, von der Orthodoxie und der theoretischen Formel-Abstraktion. Von dieser Seite her erscheint es nun besonders in seiner deutschen Nationalität. Denn das Schicksal unseres Volks lag lange nur in der Wissenschaft und in dem Streben nach der Idee von der Höhe der Wissenschaft. Während daher in

1) In dem Festzuge zu Ehren der Kaiserin-Mutter von Rußland (1818). Hier läßt sich unter Anderm Mephistopheles über den Faust also vernehmen:

„Hier steht ein Mann, ihr seht's ihm an,
In Wissenschaften hat er genug gethan.
— — — — — — — —
Doch da er Kenntniß genug erworben,
Ist er der Welt fast abgestorben.
— — — — — — — —
Gequält wär' er sein Lebelang,
Da fand er mich auf seinem Gang.
Ich macht' ihm deutlich, daß das Leben,
Zum Leben eigentlich gegeben,
Nicht sollt' in Grillen, Phantasien
Und Spintisirerei entfliehen."

Frankreich, obwohl allerdings von der Wissenschaft unterstützt, der Freiheitskampf des Jahrhunderts in einer praktischen Großthat abgeschlossen wurde, erscheint bezeichnend genug in unserm Vaterlande eine ähnliche That im Gebiete der Wissenschaft. Neben die socialistische Revolution dort stellt sich hier die philosophische, von Kant und Fichte ausgeführt. Die ganze Macht der subjektiven Idealität raffte damals in jenen beiden Männern sich auf, um in sich und von sich aus die objektive Welt zu fassen und die Versöhnung des Realismus mit ihr selbst gleichsam subjektiv absolutistisch zu erzwingen. Die Goethe'sche Fausttragödie bietet nun in ihrem ersten Theile den Drang dieses subjektiv-idealen Unterfangens, die objektive Welt auch wider ihren Willen mit sich auszugleichen, und steht auch hiermit zugleich als Siegel der Menschheit überhaupt wie ihrer Entwickelung in einer bestimmten Zeit vor unsern Augen. Was den zweiten Theil angeht, so trägt er weniger das Gepräge unmittelbarer Anschauung des Idealen in der Besonderheit des Gegebenen und damit, auch abgesehn von sonstigen Bezügen, weniger das Siegel der Poesie. Beide Theile verhalten sich in dieser Hinsicht wie Jugend und Alter, wie produktive Genialität und kontemplative Arbeit. Schreibt doch Goethe selbst an Meyer, daß „der Verstand an diesem Theile mehr Recht habe als an dem ersten", und eben so an W. v. Humboldt, daß hier die große Schwierigkeit eingetreten sei, „dasjenige durch Vorsatz und Charakter zu erreichen, was eigentlich der freiwillig thätigen Natur allein zukommen sollte [1]).

Goethe lehnt nun mit dieser seiner Hauptdichtung an die bekannte Volkssage vom Doktor Faust [2]), welche im sechszehnten Jahrhunderte sich feststellte und, wie andere Volkssagen, z. B.

---

1) Was Goethe im Sonett sagt:

> „Ich schneide sonst so gern aus ganzem Holze
> Und mußte nun doch auch mitunter leimen",

findet vielfache Anwendung auf seine Fortsetzung des „Faust".

2) Daß der Faust der Sage wirklich existirt hat, ist wohl nicht zweifelhaft, zumal nach den Nachrichten, welche wir desfalls bei Melanchthon treffen. Über den Unterschied zwischen dem Faust bei Johann v. Trittenheim (eines Georgius Sabellikus, der sich Faustus den Zweiten nannte) und dem bei Melanchthon, der eben der Sage zum Grunde zu liegen scheint, hat Düntzer a. a. O. Nachweisungen gegeben.

der frühere Eulenspiegel, wohl aus verschiedenen fahrenden Elementen allmälig zusammengeflossen sein und sich in einer zufälligen Persönlichkeit zu konkreter Anschauung individualisirt haben mag. Wir finden für unsere Dichtung eine zwiefache Quelle zu berücksichtigen, nämlich das „Volksbuch“, eben aus dem sechszehnten Jahrhundert, und das „Puppenspiel“, welches aus dem siebenzehnten stammt. Dieses letztere unterscheidet sich von dem ersteren dadurch, daß es das humoristische Element aufnimmt und der Sage mehr eine poetische Physiognomie giebt [1]). Der Kern der Sage ist die subjektive Überhebung des Individuums und sein maßloses Hingeben an das eigene Selbst ohne Achtung vor dem Heiligen, wie Glaube und Tradition sie forderten. Freilich fehlt ihr die tiefe psychologisch-ethische Bedeutung, zu welcher sie von Goethe hinaufgehoben worden ist; allein immerhin enthält sie dennoch das Wesentliche, worauf es auch in dem Goethe'schen Werke hinausgeht, die Vermessenheit des Individuums, mit seinem subjektiven Gelüsten über die Gesetze des Daseins triumphiren zu wollen. Der Übermuth des Wissensstrebens, der sich auch in ihr

1) Über die Sage ist außer Andern besonders nachzulesen Görres, „Deutsche Volksbücher“, S. 207 ff. Auch Düntzer hat a. a. O. (Bd. I) desfalls belehrende Mittheilungen gegeben. Das älteste Faustbuch erschien 1587 in Frankfurt a. M. bei Spieß, an welches sich das 1599 in Hamburg von Widman herausgegebene anschließt. Daß 1590 auch eine englische Bearbeitung erschien, nachdem schon gleichzeitig mit der ersten deutschen eine englische Ballade auf Faust gedruckt worden, mag beiläufig erwähnt werden. Über den Charakter der Sage hat sich Rosenkranz in seiner „Geschichte der deutschen Poesie im Mittelalter“, sowie in seiner Schrift „Zur Geschichte der deutschen Literatur“, namentlich aber in seinem „Goethe und seine Werke“ (S. 386—405) näher ausgesprochen. Goethe hat die Sage in ihrer Stoffgegebenheit frei benutzt und den Faustcharakter, wie er selbst sagt, „aus dem rohen Volksmärchen auf die Höhe der neuen Ausbildung hervorgehoben“ („Kunst und Alterthum“, Bd. VI). Was das „Puppenspiel“ angeht, so wurde es an verschiedenen Orten, besonders in den größeren Städten, gespielt und hat sich wohl darnach mehrfach nüanzirt. Wir besitzen dasselbe nunmehr vollständig nach der Bearbeitung von Simrock gedruckt. Früher hatte Fr. Horn in seiner „Geschichte der Poesie und Beredsamkeit“ einen Auszug aus demselben mitgetheilt. — Über die ältesten Darstellungen der Faustsage hat v. d. Hagen Notizen gegeben, welche in der „Germania“, Bd. VI (1844) besonders abgedruckt sind.

an die Geheimnisse der Dinge wagt, die Anmaßung der Sinnlichkeit, die gegen die Gebote der Sittlichkeit aufstrebt, die Eitelkeit der Welt, die sich wider die Demuth des gläubigen Vertrauens empört; es ist dasselbe Grundelement, wie in unsers Dichters Schöpfung. Da sich aber in diesem Elemente aus dem Standpunkte des Glaubens der Abfall von Gott bethätigt, dieser Abfall wieder in der positiven Hingebung an das Princip des Bösen seinen eigensten Ausdruck hat, so koncentrirt sich in der Sage die Hauptsache in dem Verbrechen des Paktes mit dem Teufel, wie die mittelalterliche Auffassung es mit sich brachte. Dieser Pakt bildet daher auch den Angelpunkt der ganzen Sage, während die Magie eigentlich nur das Mittel ist für seine Ausführung. In dieser abergläubischen Form mittelalterlicher Anschauung macht sich nun eigentlich der Geist der Zeit, in welcher die Sage sich ausbildete, geltend. Mit dem Anfange des sechszehnten Jahrhunderts nämlich zeigt uns die Geschichte eine durchgreifende Bewegung gegen die stabile Autorität der Vergangenheit. Das Subjekt, sich selbstständig fühlend, begann den Kampf gegen alle Formen, in denen jene sich fixirt hatte, in der Religion wider die absolute Autorität des hierarchisch-kirchlichen Glaubenszwanges, in der Wissenschaft wider die Leerheit und formelle Beschränktheit der Scholastik, in der Politik wider die drückende Feudalität, sowie die Herrschaft privilegirter Standesmonopolie. Vor Allem war es die Reformation, in der das innerste Mark jenes neuen Geisteslebens ruhte. Diese stellte sich in die Mitte all jener Regungen und verkündigte ihr eigentliches Princip, das Urrecht der Freiheit des vernünftigen Subjekts, und gab so dem unruhvollen Drange höhere Beglaubigung. Erwägt man nun, wie zu dem Allen sich noch ein allgemeines erhöhtes Selbstgefühl des Volkes gesellte, welches, bei erweitertem Kreise seiner bürgerlichen Thätigkeit und bei gesteigerter Wohlhabenheit zu einem freieren Lebensgenusse aufgelegt, sich in keckem Humor ausließ, ohne darum von alter Sitte verwegen scheiden zu wollen; so begreift man, wie jene Epoche mit der tiefsten Gährung die bewegteste Thatstrebsamkeit umfassen mochte. So sehen wir denn in der Faustsage das bezeichnete Ringen des Zeitgeistes selbst nur individualisirt [1].

1) Bemerkenswerth ist, wie der Faust der Sage theils in Wittenberg,

Daß nun die Epoche, in welche die Goethe'sche Faustdichtung fällt, jener der alten Sage in vielen Punkten ähnlich war, indem auch in ihr ein allseitig revolutionäres Streben sich zu bethätigen anfing, und das Individuum seine subjektiven Urrechte gegen Theologie, Schule, gesellschaftliche Ordnung, staatliche Formen und hergebrachte Sitte auf allen Wegen vorzudrängen suchte, ist schon zum Öftern in dieser Geschichte angedeutet worden. Daher bot denn auch die Faustsage für die geniale Drangstrebung damaliger Talente willkommenen Stoff zur Darbildung der Richtung, die von dem Anfange der siebenziger Jahre bis zur Revolution hinab die Gemüther beherrschte. Daß Goethe, als der vornehmste Repräsentant jener Geistesbewegung, sich desselben vorzugsweise bemächtigte und ihn vor Andern in der bedeutsamsten Art behandelte, lag in seiner eigenthümlichen poetischen Begabung, mit der er eben sich die Stimmung der Gegenwart anzueignen und sie in origineller Wiedergeburt darzustellen berufen war [1]).

---

theils in Krakau studirt haben soll, dort besonders der Theologie (vielleicht auch wie Hamlet der metaphysischen Spekulation), hier der Magie sich widmend.

2) Daß bereits Lessing den Gegenstand berücksichtigte, daß gleichzeitig mit Goethe Lenz, Klinger und der Maler Müller denselben behandelten, ist bereits im ersten Bande an geeigneter Stelle berührt worden. Daß aber auch schon der englische Dichter Marlow, der Zeitgenosse Shakspeare's, ein Faustdrama geschrieben („The life and death of Doctor Faustus"), mag hier insofern bemerkt werden, als dasselbe nicht ohne dichterischen Werth ist und von einem Dichter herrührt, der mit unsern drangvollen Kraftgenialitäten der siebenziger Jahre Vieles gemein hatte. — Sonst finden wir auch in unserer mittelalterlichen Literatur schon parallele Dichtungen mit dem Goethedrama, wie z. B. in dem „Parzival" des Wolfram v. Eschenbach, indem dieser Dichter darin einen ähnlichen, aus welschen Quellen genommenen Stoff zu einem vaterländischen Epos umarbeitete. Auch das alte niederdeutsche Gedicht „Theophilus" aus dem funfzehnten Jahrhundert tritt zu naher Vergleichung heran, indem namentlich hier ein Bund mit dem Teufel eingegangen, durch spätere Rückkehr zu Gott aber wieder gelöst wird. Auch in diesem Werke waltet, wie in dem genannten des Wolfram, die objektive kirchliche Begnadigungslehre vor, während in dem Goethe'schen die Motive des ganzen Processes in die Innerlichkeit des freien Subjekts verlegt werden. Die Geschichte des Theophilus stammt aus dem sechsten Jahrhundert und ist bereits früh mehrfach behandelt worden, z. B. außer Anderm im zehnten Jahrhundert von der Nonne Roswitha zu Gandersheim in lateinischen Versen. — Sonst

Die Hauptabweichung der Goethe'schen Dichtung von der Sage liegt nun, wie schon hervorgehoben worden, wesentlich darin, daß der kirchlich-orthodoxe Standpunkt, welcher dort noch starr und finster genug durchherrscht, verlassen, dagegen der psychologisch-ethische festgehalten ist; weshalb denn auch keineswegs der Vertrag mit dem Teufel als das Grundverbrechen gefaßt und geltend gemacht wird, sondern das absolute Hinstellen des Individuums auf sich selbst, eben die geniale Drangaumaßung, als das eigentliche treibende Moment, als das böse Princip erscheint, welches sich in dem Teufelsgesellen nur objektiv darstellt und veranschaulicht. Der Pakt mit dem Teufel ist bloß die konkrete Spitze des sich über sich selbst erhebenden und damit an dem Guten, Wahren, Schönen, an Vernunft und Glauben verzweifelnden Subjekts. Er giebt nur das positive Zeugniß von der höchsten Selbstvermessenheit und erscheint mehr wie eine gefährliche verwegene Wette, in welcher das Subjekt im Vertrauen auf seine Kraft sich auf's Spiel setzt, als ein eigentliches unbedingtes Verschreiben an den Teufel.

„Das Streben meiner ganzen Kraft
Ist grade das, was ich verspreche."

---

könnten wir uns auch noch an den „Wunderthätigen Magus" von Calderon erinnern, in welchem der spanische Dichter ein ähnliches Thema behandelt, worauf besonders Rosenkranz in einer eigenen Schrift über die Calderon'sche Tragödie näher hingewiesen hat (1829). Beide Stücke, das spanische und Goethe-deutsche, unterscheiden sich indeß gleichfalls wie der Standpunkt der objektiven Kirchlichkeit und der subjektiv-freien Persönlichkeit, wie Katholicismus und Protestantismus. Daß die Sage vom Don Juan eine Parallele bietet, bedarf kaum der Hindeutung, nur findet der wesentliche Unterschied mit der Faustsage Statt, daß dort das Verhältniß und beziehungsweise die Motivirung ganz in das Bereich sinnlicher Weltlust fallen, während in der Faustsage das geistige Motiv der übertriebenen, vorwitzigen Erkenntnißbegierde vorwaltet, wie es denn in dem Volksbuche ausdrücklich heißt: „er name an sich Adlers Flügel, wollte alle Gründe am Himmel und Erden erforschen". — Die dramatische Behandlung des „Don Juan" fällt übrigens schon in das sechszehnte Jahrhundert, wo Tirso di Modina eine bezügliche Tragödie verfaßt hat. Andere Bearbeitungen übergehen wir hier, wie billig. — Einige neuere Versuche in dieser Sphäre werden weiter unten Erwähnung finden.

Der Goethe'sche Teufel bringt das Verbrechen nicht hervor, er stellt den Proceß desselben nur äußerlich dar. Er ist Faust selbst, insofern dieser die innerliche Entwickelungsgeschichte seines Abfalls von dem Göttlichen und Sittlichen in äußerlich-personificirter Dialektik ausspricht. So wird Mephistopheles in der That nur der sichtbare Doppelgänger von Faust's innerlicher Gemüthsstrebung. Der Vertrag macht nicht die böse That aus, er besiegelt nur ihre innere Vollendung. Der Teufel verliert daher auch in dem Gedichte seine mittelalterlich-kirchliche Gestalt und erscheint als ein feiner Verführer, dem freilich von dem alten Glauben immer noch so viel zu gute kommt, daß er als ein mythisches Wesen eigenthümlich interessirt und die Phantasie in Anspruch nimmt. Überhaupt ist vor Allem zu bemerken, daß Goethe, indem er die Sage in ihrem inneren Wesen faßte (denn ein solches hat sie allerdings) und dieses in den Proceß der psychologischen Handlung hinüberführte, die rechte deutsche Idee, die oben bezeichnete subjektive Revolutionsstrebung, die Geistesrevolution, in der Dichtung dem Jahrhunderte zur eigenen Anschauung vorbildete; wobei besonders hervorzuheben, mit welch glücklicher Leichtigkeit Alles auf dem rein menschlichen Boden spielt und in menschlichen Motiven sich bewegt, vom Herrn des Himmels an (im Vorspiele) bis zum Teufel herab. Auch hier wieder hat der Dichter das Princip, daß des Menschen Schicksal seine Natur sei, zur Ausführung gebracht.

Wollen wir uns nun die poetische Seite desselben etwas näher ansehen, so müssen wir zunächst bei der Anschau des ersten Theils verweilen, wie derselbe 1806 auf dem Grunde des Fragments von 1790 abgeschlossen ward; in ihm haben wir das eigentliche Gedicht. Trotz dem Übelstande, daß manche Scene in der allmäligen Weiterführung jener Grundlage mehr eingeschoben als organisch hineingebildet worden ist, steht die Dichtung wie ein erhabenes unvollendetes Bauwerk vor uns, das in seiner fragmentarischen Größe sein Ziel eben nur ahnen läßt und gerade in dieser Ahnung seine charakteristische Wirkung hat. Wollen wir auch nicht leugnen, daß eine Fortsetzung und ein weiterer Ausbau mit bestimmterem Abschluß in der ursprünglichen Idee begründet liegen mochte, so mußte die Ausführung sich nach Inhalt und

Form dem ersten Theile konsequenter anfügen, als in dem vorliegenden zweiten Theile geschehen ist. Daß übrigens Goethe selbst, obgleich er sich mit einer Fortsetzung lange genug herumtrug, eine Verwirklichung derselben für mißlich halten mochte, geht aus dem „Briefwechsel mit Schiller“ hervor, dem er schreibt, daß das Gedicht seiner Natur nach ein Fragment zu bleiben bestimmt scheine. A. W. v. Schlegel, Solger und Andere waren derselben Ansicht. Am deutlichsten aber zeugt dafür eben die Wirklichkeit des zweiten Theils selbst [1]), auf dessen poetische Mangelhaftigkeit wir schon oben gelegentlich hingewiesen haben. In der fünf Akte hindurchlaufenden Arbeit finden wir den Faust ganz und gar aus seiner eigentlichen Sphäre gerückt, aus dem Tragpunkte innerlicher Kraft in eine oberflächliche Äußerlichkeit versetzt, wofür freilich die Sage theilweisen Stoff bietet, womit aber die Idee unserer Tragödie wenig gemein hat. Nur dadurch konnte sich eine Fortsetzung rechtfertigen, daß in ihr das schon angeführte Wort des Faust selbst:

„Das Streben meiner ganzen Kraft
Ist grade das, was ich verspreche“,

in angemessener Energie zu rechter Anschauung gebracht wurde [2]). Statt dessen werden wir durch allerlei phantasmagorisches Gaukelspiel geführt und müssen sehen, wie sich der verwegene Streiter der Menschheit allgemach vor unsern Augen ablebt und zu gemeiner bedächtig-bürgerlicher Thätigkeit herabläßt. Faust wird aus einem genialen Kämpfer für die Idee, die er dem realistischen Absolutismus des Mephistopheles gegenüber im ersten Theile stets frisch bewahrte, ein Kameralist und Nationalökonom, aus einem Stürmer des Himmels ein gewöhnlicher Philister; und man hat sich nur zu wundern, wie er auf diesem Wege jenem seinen höllischen

---

1) Daß Goethe sich nur ungern zur Ausführung des zweiten Theils herbeiließ, geht aus mehreren Andeutungen von ihm selbst hervor. So wie ihn früher (seit 1794) Schiller zur Weiterbildung des Fragments vielfach angeregt hatte, so scheint ihn zur Vollendung des Ganzen besonders Eckermann getrieben zu haben. Übrigens mögen auch die verschiedenen Versuche einer Fortsetzung durch andere Unberufene, unter denen sich ein gewisser Schöne bemerklich machte, dabei Mitveranlassung gewesen sein.

2) Auch Schiller deutet in dem „Briefwechsel“ auf Ähnliches hin.

Begleiter entkommt, dessen satanischer Gewandtheit eben nur die Stärke seines idealen Charakters gewachsen sein konnte. Freilich muß auch Mephistopheles in den fünf Akten alt werden, was, wenn wir nicht irren, für den Teufel immerhin eine kleine Inkonsequenz bleibt. Weisse hat hinsichtlich des Verhältnisses der beiden Theile des Gedichts an die beiden Ödipe des Sophokles erinnert und den zweiten als „Ödipus auf Kolonos" dem ersten als „König Ödipus" gegenübergestellt. Allein so treffend die Vergleichung in der Idee ist, so wenig hält sie Stich, wenn man die Ausführung betrachtet. In dem griechischen Meisterwerke waltet durch beide Stücke hin derselbe Geist, der innerste Zusammenhang, wie sie denn auch in einer und derselben Zeit und auf derselben Altersstufe des Dichters gedichtet wurden, während Goethe's Dichtungen, wie wir gesehen, von wesentlich verschiedenen Epochen der Zeit und des persönlichen Alters getragen werden. Wenn übrigens der griechische Dichter noch in seinen höchsten Jahren eines solchen Werkes Meister war; so mag der Grund zum Theil wohl darin liegen, daß das griechische Volk und Leben mit seinem objektiven Gemeinbewußtsein ihm zu Hülfe kam, daß seine Phantasie in der des Volks sich stärken und willkommene Ergänzung finden konnte, daß überhaupt jene alte Dichtung nicht auf so innerlicher Basis ruht wie das moderne Gegenstück, welches mehr als sonst ein anderes den germanisch-romantischen Standpunkt der Tragödie dem antiken gegenüber charakterisirt.

Sowie nun Faust in der Fortsetzung gänzlich aus seiner Rolle und Persönlichkeit fällt, eben so, wie wir kurz vorhin angedeutet, sein negativer Freund, Mephistopheles, an dem wir nichts mehr von seiner teuflischen Ironie und verneinenden Genialität bemerken. Selbst die Schalkhaftigkeit ist ihm verloren gegangen, welche der Herr (im Prolog) an ihm rühmt. Er gleicht in der abstrakten Kraftlosigkeit ganz und gar seinem Zöglinge, mit dem er eben gemach alt geworden zu sein scheint; spricht er ja doch selbst von „seinen alten Tagen". Daher mag es denn auch kommen, daß er meist gleich einer alten Base schwatzt. Man sieht's dem armen Teufel an, wie sauer es ihm wird, sich in der Teufelsrolle zu erhalten und den früheren Ton zu treffen. Trotz der Anstrengung aber sind es nur Mißtöne, die wir hören, die besonders scharf da her-

vordringen, wo er die Blocksbergsreminiscenzen reproduciren will, so z. B. in der klassischen Walpurgisnacht. Es klingt wie widerwärtige Lüsternheit eines verliebten und verlebten Greises. Die Art nun vollends, wie er in einer solchen lüsternen Stimmung dem Himmel gegenüber die Partie der Hölle sammt seinem Faust verliert, ist in mehr als einer Hinsicht ästhetisch schlechthin verwerflich. Wir mögen nicht von dem gemeinen Gelüste reden, das ihn in Beziehung auf die Engel anwandelt:

„Die Wetterbuben, die ich hasse,
Sie kommen mir doch gar zu lieblich vor!"

Auch die alberne Weise des Ausdrucks wollen wir übergehen, wenn ihm „die Racker gar zu appetitlich" dünken. Nur hervorheben wollen wir, daß der ganze Modus, wie er um seine Beute geprellt wird, indem die Engel während seiner verliebten Stimmung die Seele seines Begleiters fortführen, weder dem Ernste der Sache, noch überhaupt der poetischen Forderung gemäß ist.

„Die hohe Seele, die sich mir verpfändet,
Die haben sie mir pfiffig weggepascht."

Wahrlich, solche Teufelssprache lautet doch zu kindisch, um teuflisch zu sein, und zu afterwitzig, um für poetisch gelten zu können [1]). Nichts beweist aber den verschiedenen Standpunkt des ersten und zweiten Theils so sehr, als der Widerspruch, der sich zwischen dem mittelalterlich-kirchlichen Ende und dem rationalistisch-ironischen Prologe vordrängt, in welcher Hinsicht Goethe's eigene Äußerung an Eckermann („Gespräche", Bd. II, S. 349) bemerkenswerth ist. Nach derselben sollte der Schluß des Ganzen „die christlich-religiöse Ansicht" darstellen, daß der Mensch nämlich „nicht bloß durch eigene Kraft selig werde, sondern durch die hinzukommende göttliche Gnade". Daß dieser Schluß an die oben erwähnten mittelalterlichen Dichtungen der Art (z. B. an den „Theophilus"), sowie an den Calderon'schen erinnere, bedarf kaum der

1) Der Verfasser meinte auch in der zweiten Ausgabe bei seinem „frühern Urtheile über diesen zweiten Theil, besonders über den Schluß des Ganzen verbleiben zu müssen, so sehr auch andere gewichtige Stimmen das Verfahren des Dichters vertheidigen mochten", und der Herausgeber bleibt nur seinem Grundsatze getreu, wenn er auch hier keine mildernde Hand anlegt.

Hinweisung. — Faust entschläft gewissermaßen in dem Herrn. Bei diesem seligen Ende ist die Rede, welche er kurz vor seinem Ableben hält, und die seine Wünsche für die Verbesserung der Volkszustände ausdrückt, das Beste, und wir sprechen dem alten, wohlmeinenden Manne gern sein letztes Wort nach:

„Solch ein Gewimmel möcht' ich sehn,
Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn!"

Sonst ist die Bemerkung des Mephistopheles über Faust's Hinscheiden sehr treffend:

„Die Zeit wird Herr, der Greis hier liegt im Sand",

denn das ganze Produkt gleicht in seinem Hinschwinden dem bekannten Verlaufe des jugendlich-mächtigen deutschen Rheins in holländischem Sande.

Daß wir von unserm Standpunkte aus auch die wunderliche Allegoriensucht und Geheimnißspielerei nicht in Schutz nehmen können, begreift sich leicht. Es scheint in der That, als ob die bezügliche Neigung, welche man bei Goethe schon in seiner ersten Jugend bemerken konnte, und von der man fortwährend wie in seinem Leben so auch in seinen Werken Spuren gewahrt, hier sich nach Abstreifung aller Hindernisse in vollster Selbstgenügsamkeit ausbreiten wollte. Der „Westöstliche Divan" bildet in dieser Hinsicht gewissermaßen die Vorschule des zweiten Faustteils. Zunächst verlieren sich die beiden Hauptpersonen selbst in eine Art allegorische Abstraktionen. Neben ihnen siecht dann Alles in abstrakter Symbolik. Begriffe erscheinen personificirt, so das Gemurmel, die Ausforderung u. s. w.; Ameisen, Greife und andere Thiere werden als Symbole gebraucht, hinter welche sich unbedeutende Gedanken oder Beziehungen verstecken; antike Namen allegorisiren moderne Verhältnisse, die Heirath Faust's mit Helena bezeichnet — freilich noch das Sinnreichste von Allem — die Vermählung der Romantik mit der antiken Klassik, und Euphorion, der Sohn Beider, ist Lord Byron! Wer mag dieses abstrakte Wesen und die ganze Maskerade, in der allerlei Personen, oft die gewöhnlichsten, unter der kindischsten Verkleidung auftreten, wo des Dichters zufällige Verhältnisse zu Menschen, Literatur und Wissenschaft (z. B. zu den geologischen Hypothesen) in seltsamster Mummerei zur Schau gestellt werden, Poesie zu nennen wagen? Ist

überhaupt nur Poesie gedenkbar, wenn der Dichter absichtlich Versteckens spielt und so vielerlei in seine Darstellung „hineingeheimnißt“, daß man eines eigenen Anekdotenlexikons bedarf, um hinter die Sache zu kommen?

Mit dieser aparten Verkleidungsliebhaberei [1]), die schon im ersten Theile in der Walpurgisnacht, welche der Dichter selbst „hochsymbolisch intentionirt“ nennt, hervorbrechen will, sowie mit der ganzen Absichtlichkeit und Künstelei harmonirt im Allgemeinen auch die sprachliche Ausführung. Wenngleich in derselben Goethe's gewohnte Virtuosität im deutschen Ausdruck sich noch vielfach bewährt, so verräth sie doch im Vergleich mit der genialen Meisterschaft, die im ersten Theile alle hohen und niedern Töne unseres reichen Idioms mächtig anschlägt, je nachdem die Stufen des Gefühls und des Gedankens, die Strömungen der Leidenschaft und des Zweifels es fordern, eine unverkennbare Abgestorbenheit. Sollen wir indeß einzelne Schönheiten besonders bezeichnen, so erinnern wir an die schönen pathetischen Worte der Helena im dritten Akte (die freilich zum großen Theile noch aus früherer Zeit, aus den Jahren der Hermannsdichtung, stammen) [2]), desgleichen an den schönen, lyrisch-frischen Chorgesang gleich im Anfange des ersten Akts: „Wenn sich lau die Lüfte füllen“, ebendaselbst an den Monolog von Faust: „Des Lebens Pulse schlagen“, dann an die herzlichen Verse: „Ja, sie sind's, die dunkeln Linden“ u. s. w., womit der fünfte Akt sich eröffnet, und an mehreres Andere. — Wie wenig nun auch diese Ilias nach der Ilias in poetischer Hinsicht allseitig befriedigen kann, immer haben wir darin das Zeugniß von dem hohen Streben und den idealen Intentionen des großen Dichters anzuerkennen, womit er bis an das Ende seines reichen Dichterlebens für die Ehre unserer nationalen Literatur thätig war, und es lautet rührend, wenn er nach Abschluß dieses zweiten Theils seines „Faust“ gegen Eckermann („Gespräche“, Bd. II, S. 349) sich also äußert: „Mein fer-

1) In den „Briefen von und an Goethe“ (von Riemer) gesteht er selbst, „daß es ihm von jeher Spaß gemacht habe, Versteckens zu spielen“.

2) Wir haben bereits oben bemerkt, wie Goethe sich besonders in den letzten neunziger Jahren mit dieser Episode beschäftigte, die er sogar zu einer eigenen Tragödie zu machen geneigt war. „Briefwechsel“, Bd. V, S. 306.

neres Leben kann ich nunmehr als ein reines Geschenk ansehn, und es ist jetzt im Grunde ganz einerlei, ob und was ich noch etwa thue." [1])

Wenden wir uns nun zum ersten Theile zurück, so haben wir in ihm das genialste und berühmteste Nationalgedicht anzuerkennen. Der „Faust" verdient diese Ehre sowohl durch seine tiefgehende ideale Intention, als auch durch die eigenthümlich-poetische Ausführung und die Kunst sprachlicher Behandlung. Wir wollen auf Das, was wir in dieser Hinsicht zum Theil schon gesagt, nicht zurückkommen, eben so wenig, als wir wiederholen mögen, was wir über das specifische Verhältniß des Gedichts zu der Zeit seiner ersten Auf- und Abfassung und zu der Persönlichkeit des Dichters selbst bemerkt haben. Sehen wir dagegen sofort auf seinen poetischen Gesammtcharakter, so erscheint es nach Inhalt, Tendenz und Form als etwas Inkommensurabeles, das, um mit Schiller'n zu reden, „kein poetischer Reif zusammenhalten kann". Es folgt seinem eigenen Sinne, für den es keine bestimmten allgemeinen Regeln giebt. Der mehrbezeichnete Grundgedanke des Gedichts, nämlich das Schicksal der Menschheit selbst, d. h. den Kampf zwischen dem geistigen Triebe nach dem Unendlichen und zwischen dem Gefühle der endlichen Beschränkung, den Weltschmerz, der aus dieser zweiseitigen Stellung des Menschen entspringt und die ganze Geschichte mehr oder weniger durchzieht, in der Natur und dem Schicksale eines bestimmten Individuums zu vergegenwärtigen, treibt die Konception und Entwickelung aus dem gewöhnlichen Geleise einer dramatischen Produktion hinaus und führt sie bergauf und -ab, vom Himmel zur Hölle, von dem Ernste der wissenschaftlichen Begeisterung zu der Gaukelei der Magie, von der Höhe idealer Gefühle in die Niederung sinnlicher Lust und Begier. Obwohl daher kein entschiedener Mittelpunkt das Ganze beherrscht, noch ein durchgreifender Grundton die Mannigfaltigkeit in der Farbengebung auffallend bedingt, so

1) Je inniger wir Goethe verehren, je höher wir seinen klassischen Genius stellen, desto weniger durften wir unterlassen, das Verfehlte zu tadeln und es scharf zu bezeichnen, nicht bloß um der Wahrheit ihr Recht zu geben, sondern auch um gerade durch die entschiedene Betonung des Schlechten den unsterblichen Werth des Vortrefflichen desto lebendiger zu veranschaulichen.

bethätigt sich doch gerade in der freien Weise, womit der Dichter den individuellen Drang seines Helden walten läßt, in der Schnelle und Kühnheit der Übergänge aus einer Situation in die andre, in der überraschenden Hinstellung der Kontraste, zugleich in der Meisterschaft, mit der die verschiedenen sprachlichen und rhythmischen Tonarten und Formen jenem kecken Gange der Handlung selbst sich anschließen, die hohe Kunst, welche nur dem wahren Genie eignen kann.

Es galt, die poetische Idee, welche hier mehr eine psychologische als begebenheitliche Motivirung forderte, nach ihrer inneren Bedeutsamkeit möglichst bezeichnend zu entfalten. Hierbei kam es denn nicht sowohl darauf an, den Helden in einer vielseitigen auffallenden Äußerlichkeit, in einem großen Geleite abenteuerlicher Ereignisse vor den Blick zu stellen, als ihn vielmehr in wenigen, aber geistig und moralisch prägnanten Situationen darzubilden. Es lag daran, den Widerspruch, der sich in dem Streben, das Endliche im Unendlichen, die reale Beschränkung in der idealen Freiheit aufgehen zu lassen, nothwendig ergeben muß, in seinem dialektischen Processe vorzuführen. Wie sehr dieses unserm Dichter gelungen, zeigt sich selbst der nur flüchtigen Betrachtung seines Werkes. Wir sehen einerseits die Macht des Bösen, welches in dem gemeinverständigen Realismus sein Wesen hat, lebendig auftreten gegen das Gute, dessen Natur der Idee angehört, andererseits aber auch das Widerstreben des letztern, ohne sich auf die rechten Bedingungen einzulassen, unter denen ihm allein der Sieg möglich ist. Alle Momente, wodurch das Eine wie das Andere sich eigenthümlich charakterisirt, werden eingeführt. Das Gemüth und der kalte Verstand, die Wahrheit und die Lüge, das Erhabene und der Spott der Ironie, die Bejahung des Unendlichen und die Verneinung desselben, der Enthusiasmus und der kynische Prosaismus erscheinen in der natürlichsten, freiesten Gegenseitigkeit und stets mit der möglichsten dramatischen Wirksamkeit. Dabei ist Sage und Mythe mit großer Geschicklichkeit als Mittel anschaulicher Vergegenwärtigung gebraucht worden. Mephistopheles bedeutet nicht das Böse, sondern er ist es. Allein er ist es nicht für sich, sondern nur in Beziehung auf den Menschen; er ist die in dem Menschen selbst sich erzeugende und fortbewegende Negation

des Guten, und darum eben nur, wie wir schon bemerkt, der wahrste Doppelgänger Faust's von dieser Seite. „Faust und Mephistopheles sind erst der Mensch", sagt Vischer insofern mit Recht. Es ist unmöglich, das Verhältniß des Menschen zum Bösen, der Idee zur gemeinen Realität, philosophisch-tiefer zu fassen und mit größerer psychologischer Wahrheit zu offenbaren. Schiller fand sehr richtig heraus, daß hier „der Teufel durch seinen Charakter, der realistisch ist, seine Existenz, die idealistisch ist, aufhebt", d. h. doch wohl, daß die geglaubte Jenseitigkeit und Absolutheit des Bösen negirt wird durch Aufweisung seiner diesseitigen Immanenz. Wenn Mephistopheles in seiner ironischen Negativität so ganz und gar die kalte Verständigkeit herauskehrt und selbst da, wo er die Rolle der Vernunft gegen Faust in Schutz nimmt, doch in der That es nur aus dem Gesichtspunkte des Verstandes thut, ist ein Beweis mehr für die instinktive Philosophie des Dichters. Der abstrakte Verstand ist der eigentliche und größte Realist dem Herzen und der Vernunft gegenüber, und damit der Böse selbst. Daß er sich in seiner einseitig-realistischen Bethätigung mit dem wüsten Naturelemente in Verbindung setzt, wie es hier geschieht, liegt in der Konsequenz seiner Richtung und ist von dem Dichter in der Person des Mephistopheles sinnvoll dargestellt. Es würde indeß für unsern Plan zu weit führen, wollten wir diesen dialektischen Fortgang nach jedem Schritte verfolgen, wollten wir hervorheben, wie in „Faust" bei aller subjektiven Ungeduld und trotz seiner Teufelsgesellschaft das Moment der idealen Erhebung sich nirgends ganz verleugnet, weder in der wissenschaftlichen Verzweiflung und Ironie, noch in der starkgeistigen Ungläubigkeit, weder in dem rohen Treiben der Auerbacher-Keller-Genossen oder in dem unzüchtigen Blocksbergstaumel, noch in dem sinnlich-genüßlichen Verhältnisse zu Gretchen, während Mephistopheles bemüht ist, überall, wo diese höhere Regung sich ankündigt, mit der Dämpfung seiner realistischen Ironie hineinzugreifen und den idealistischen Anschauungen seines Begleiters das Gewicht gemeiner sinnlicher Erfahrung gegenüberzulegen. Nur auf Einiges wollen wir besonders hinweisen.

Beide Charaktere werden im Prolog sofort nach ihren eben bezeichneten Grundzügen angekündigt. Mephistopheles zeigt sich

uns hier schon mit der ganzen Positivität seiner negativen Ironie. Die Erhabenheit der Engel wird von ihm eben so sehr parodirt, wie die Schwäche der Menschen bespöttelt; der Herr selbst steht seinem Witze nicht zu hoch. Faust dagegen wird von diesem und dem Mephistopheles selbst in seiner idealen Grundrichtung angedeutet. Besonders ist es die subjektive Überschwänglichkeit und unruhige, nimmer befriedigte, traumdunkle Sehnsucht, welche der teuflische Geselle an seinem künftigen Genossen hervorhebt.

„Nicht irdisch ist des Thoren Trank noch Speise.
Ihn treibt die Gährung in die Ferne,
Er ist sich seiner Tollheit halb bewußt.
Vom Himmel fordert er die schönsten Sterne
Und von der Erde jede höchste Lust.
Und alle Näh' und alle Ferne
Befriedigt nicht die tiefbewegte Brust."

Und so finden wir ihn denn bald als den unglückseligen Mann und hören seine bedeutsame Klage:

„Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust,
Die eine will sich von der andern trennen,
Die eine hält in derber Liebeslust
Sich an die Welt mit klammernden Organen,
Die andre hebt gewaltsam sich vom Dust
Zu den Gefilden hoher Ahnen."

Den Anfang seines Schicksals setzt er sogleich selbst und zwar in der Verzweiflung am Wissen, dessen höchste Frucht er nicht weiter durch die Vermittelung des ruhig fortschreitenden Denkens, sondern in der Unmittelbarkeit des Schauens, das er auf übernatürlichem Wege anstrebt, zu gewinnen sucht. Indem er auf diese Weise den Kreis des Menschlichen sofort überschreitet und die wahre Erkenntniß nicht mehr auf der Bahn der Vernunft, wo sie sich allein gewinnen läßt, vielmehr außer sich in Zauberkünsten fassen will, thut er den ersten und gefährlichsten Schritt zum Bösen und zum Verderben. Denn die rechte Freiheit und Glückseligkeit ruht auf dem Grunde vernünftiger Erkenntniß und geisterrungener Wahrheit. Alle weitern Ausschreitungen bis zur endlichen entschiedenen Hingebung an das Böse erwachsen daher auch

bei Faust aus diesem Bruche mit der Vernunft und wahren Wissenschaft; wie denn Mephistopheles alsbald die richtige Bemerkung macht:

„Verachte nur Vernunft und Wissenschaft,
Des Menschen allerhöchste Kraft,
— — — — — — —
So hab' ich Dich schon unbedingt."

Der Unselige dringt nun nach allen Seiten unaufhaltsam vor, vergißt immer mehr, daß der Einzelne wohl zum Ganzen streben, aber nie sich selbst zum Ganzen machen solle, überhebt sich mit jedem Schritte und kehrt mit jedem Schritte unbefriedigt zu sich selbst zurück. Er taumelt von Begierde zu Genuß und im Genuß verschmachtet er nach Begierde. Was der ganzen Menschheit zugetheilt ist, will er in seinem innern Selbst genießen, mit seinem Geiste das Höchste und Tiefste greifen und sich zu einer Gottheit, wie Mephistopheles ihm vorwirft, aufschwellen lassen. In dem Parallelismus mit Faust sehen wir diesen seinen Teufelsgenossen ebenfalls in einer Stufenentwickelung befangen. Von des Pudels Kern an steigert sich sein böses Treiben in allerlei Gestalten, bis es auf dem Blocksberge die Höhe der satanischen Verworfenheit und Herrschaft zugleich entfaltet.

Wie nun Faust in allem diesem Drange und irdischen Getreibe die Stimme seines edleren Selbst fortwährend vernimmt und dem Teufel stets zu schaffen macht, wird in den schönsten, treffendsten Zügen vor unserm Blicke aufgeführt. „Verstand und Vernunft", schreibt Schiller, „scheinen in diesem Stoffe auf Tod und Leben mit einander zu ringen." Und so bleibt Faust bis zu Ende im Kampfe mit dem Bösen, eben ein sprechendes Symbol des menschlichen Geschicks, das uns mit dem Gefühle der Unendlichkeit in die Schranken der Endlichkeit geworfen hat, deren Druck wir nun überwinden durch freie Anerkennung ihrer Nothwendigkeit. Daß Faust dieses nicht kann oder mag, ist sein Verderben und sein Schicksal. Dieses Schicksal aber ist eben mehr der Mangel an irdischem Frieden, als die ewige Verdammniß, deren Gewißheit uns der Schluß keineswegs schauen läßt. Indem Faust mit Mephistopheles verschwindet, mögen wir wohl bei aller Furcht

immerhin noch hoffen, daß seine höhere Kraft des Teufels Plane doch vereiteln wird. Die Faust-Tragödie hat ja ihren wesentlichen Gehalt eben nur in der Darstellung des menschlichen Schicksals, wie es in dem mehrbezeichneten Zwiespalte der Natur des Menschen begründet liegt, und die Worte, welche der Dichter den göttlichen Herrn im Prologe sprechen läßt,

„Es irrt der Mensch, so lang er strebt",

zeigen hinlänglich, worauf es ankommt. Das Schicksal irdischer Verworrenheit tritt aber in der Art, wie Faust entführt wird, um so ergreifender vor unsern Blick, als der Frieden des Jenseits in Gretchen's Rettung sich ihm gegenüberstellt. Gretchen's Charakter selbst aber ist nach Anlage und Haltung, in dem Schicksale der Liebe und des Wahnsinns, in seinem Gegensatze mit der alten Kupplerin Marthe und dem ironisch-lieblosen Mephistopheles, sowie in dem innigen Verhältnisse zu dem ihr verwandteren Faust, ein unübertreffliches Meisterwerk der Kunst, in welchem Wahrheit und Natur, tiefe Berechnung und ungezwungene Darstellung in vollkommenster Einheit zusammenwirken. Nicht minder genial ist die Art, wie Wagner [1]) neben Faust die philisterhafte Werthschätzung der Wissenschaft, den Schwerpunkt der Schule gegenüber dem freien Aufschwunge des Geistes vertritt, und wie dann abermals Mephistopheles Beide zusammt verhöhnt und mit dem Scheidewasser seiner Ironie zersetzt [2]).

Blicken wir nun noch einmal auf den Gesammtcharakter der Dichtung zurück, so spricht aus ihr überall gleiche poetische Mächtigkeit. „Die Synthese des Edlen mit dem Barbarischen", wie

---

1) Die Sage selbst gesellt den Wagner, der in den Volksbüchern bald Johann, bald Christoph genannt wird, dem Faust als Famulus bei. Die Lebensbeschreibung desselben erschien fast gleichzeitig mit der Faustgeschichte.

2) Daß Merck zu dem Bilde des Mephistopheles einige Züge geliehen, hat Goethe selbst angedeutet. „Wir waren immer zusammen", sagt er unter Anderm, „wie Faust und Mephistopheles." Auch bietet die Charakteristik, welche er sonst von diesem seinem Freunde und Genossen entwirft, manchen Zug, selbst bis auf die äußere Gestalt, für das Porträt jenes verneinenden Gesellen, nur darf natürlich in Beziehung auf das eigentlich böse Princip keine Vergleichung gemacht werden.

es Schiller nennt, und welche er als von dem Geiste des Ganzen gefordert ansieht, ist dem Dichter in einer Weise gelungen, die den höchsten Grad produktiver und darstellender Freiheit offenbart. Vornehmlich sind in dieser Hinsicht die wirksamen Kontraste zu bemerken, wie sie sich sowohl in den Charakteren als in den Scenen darlegen. Dabei ist zugleich nicht zu übersehen, daß das Unreine stets von dem Reinen überstrahlt wird und diesem nur zur Folie dient, daß nach jeder Richtung hin der Geist das Gemeine durchdringt, beherrscht und es zum Elemente eines schönen Ganzen erhebt. Die wahrhaft geniale Sorglosigkeit und Leichtigkeit, die durch Alles spielt, erhöht die poetische Wirkung bedeutend [1]. Wie durch das Ganze seiner eigenthümlichen Konception nach keine strikte Konsequenz der Handlung ziehen kann und der Zufall seine geniale Laune walten läßt, um das Innere in die Äußerlichkeit, die Unendlichkeit in die Endlichkeit anschaulichst zu versetzen; so herrscht auch, worauf wir gleichfalls schon aufmerksam gemacht, in der Darstellung nur das Gebot des freien schöpferischen Geistes, der sich an keinen normalen Grundton bindet, keine andere Regel achtet, als die ihm die Natur des Gegenstandes auferlegt. Wort und Rhythmus werden gebraucht, wie es der keke Wechsel der Personen, Lagen und Gedanken fordert. Gleich diesen ändert sich daher Ton, Sprache und Vers in plötzlichen Übergängen. Das edelste Pathos wird von der gemeinsten Witzelei verdrängt, in die melodienvollste Seelenlyrik spielt der Laut trivialer Lust, der tiefsinnigste Ausdruck philosophischer Betrachtung schlägt unvermuthet um in die Popularität alltäglicher Bemerkung, regelhaltige und regellose Rhythmen, moderne Versbildung und Hans Sachsens Meistersängerei, in deren Luft die ersten Anfänge des Gedichts erwuchsen, gereimte und ungereimte Zeilen wechseln mit einer solchen Sicherheit und Ungezwungenheit, daß man fühlt, wie sich ihre Berechtigung von selbst versteht.

Doch wir würden kaum ein Ende finden, wollten wir all die Schönheiten bezeichnen, welche Poesie und Philosophie, der Schwung

---

1) Die Paralipomena zum „Faust“ geben mehrere Proben humoristisch genialer Energie, welche in dem Gedichte, wie es vorliegt, fehlen. Vgl. „Nachgelassene Werke“, Bd. XVII, S. 264 ff.

der Phantasie und die Innigkeit des Gemüths, Sinn und Gedanke in engster Wechselthätigkeit hier geschaffen haben. Und so verlassen wir das Gedicht, dessen Bedeutung und poetische Größe nur Dem im ganzen Umfange klar werden kann, der den Gang der Menschheit still beobachtet und sein eigenes Geistes- und Seelenleben an den Schranken endlicher Verhältnisse erprobt hat. Es steht vor uns wie ein schöner Baum, der seiner Zweige Fülle hinaustreibt in die freie Luft, der seines Hauptes Gipfel emporhebt zu dem hohen Himmel, während die Wurzeln seines Wachsthums im dunkeln Grunde der Erde gefangen liegen [1]). Zugleich aber verlassen wir mit diesem Werke auch den Dichter selbst, der in demselben das Geheimniß seines poetischen Genius am bedeutsamsten offenbart hat, und welches wir wohl mit den Worten, die er im Vorspiel vom Dichter braucht, am geeignetsten bezeichnen können:

„Wodurch bewegt er alle Herzen?
Wodurch besiegt er jedes Element?
Ist es der Einklang nicht, der aus dem Busen dringt
Und in sein Herz die Welt zurückeschlingt?"

Schon haben wir bemerkt, daß Goethe den zweiten Theil des „Faust" kurz vor seinem Tode schloß, der ihn am 22. März

---

1) Daß Byron's „Manfred" eine Nachbildung, und zwar eine verunglückte, des Goethe'schen „Faust" ist, hat Goethe selbst hervorgehoben. Es fehlt dem Versuche zur Vergleichung mit unserm „Faust" die ganze geniale Freiheit in ihrem ideal-gemüthlichen Verhältnisse zur Weltwirklichkeit, sammt aller psychologischen Wahrheit und Haltung; dagegen hat sich eine finstere, bittere Zerrissenheit eingedrängt, die das Ganze ungeachtet mancher hochpoetischen Einzelheit zu einer dramatischen Hypochondrie verzerrt. Außer den oben genannten Faustdichtungen aus der Sturmzeit lassen sich noch mehrere spätere Versuche der Art anführen. So z. B. der „Faust" von Lenau (1835), ein buntes Durcheinander, in welchem kein freier poetischer Akkord durch die subjektive Unseligkeit klingt, obwohl die lyrischen Partien vielfach ansprechen. Baggesen's „Faust" ist unbedeutend, und nur darum zu erwähnen, weil der Verfasser darin Goethe nebst Andern verspottet. In der Produktion von Grabbe „Faust und Don Juan" sind geniale Anwandlungen nicht zu verkennen, allein das Ganze bleibt ohne rechte dramatische Wirkung. Sonstiges, wie z. B. den „Faust" von Klingemann oder J. v. Voß, übergehen wir.

1832 in seinem 83. Jahre ruhig und sanft überschlich [1]). Auch dieses Ende seines reichen und vielbewegten Lebens hat er in dem Gedichte vorgebildet, indem er seinen „Faust", obwohl hochbetagt, doch noch in rüstiger Thätigkeit erscheinen und im freudigen Gefühle dieser selbst hinsinken läßt. Die letzten Worte desselben:

„Es kann die Spur von meinen Erdentagen
Nicht in Äonen untergehn",

bilden die wahrste Denkschrift auf des Dichters eigenes Dasein und Wirken.

II.
Schiller.

Drittes Kapitel.
Allgemeine Charakteristik.

Wesentlich deutsch wie Goethe, obgleich nicht in derselben national-charakteristischen Weise, stellt sich Schiller eben so sehr neben ihn als ihm gegenüber [2]). „Vergöttert und verleugnet"

---

1) Daß er gleichzeitig mit „Faust" auch den 4. Theil von „Wahrheit und Dichtung", den er schon 1816 begonnen, vollendete, mag hier nur beiläufig Erwähnung finden. In demselben werden die lebendigsten und innigsten Jugenderinnerungen vorgeführt, die sich alle in dem schönen Herzensverhältnisse zu Lili gleichsam sammeln. Die Darstellung dieses Verhältnisses erscheint hier an der Schwelle des Todes als die schönste und rührendste Elegie aus dem Leben des Dichters selbst. Wie seine ganze Dichtung, so war auch sein Abschied der vollste Ton der Liebe.

2) Auch über Schiller hat sich eine nicht unbedeutende Literatur gebildet. H. Döring, Hinrichs, Hoffmeister, Gustav Schwab, Rudolph Binder (beide Letztere mit theologisch-christlicher Auffassung), Karoline v. Wolzogen, Viehoff,

(J. Paul), hat er seinerseits erfahren müssen, was es heißt, in Deutschland groß zu sein. Wie ein Gottgesandter mit Jubel begrüßt, hinwandelnd durch die bewundernde Menge, von dem höchsten Enthusiasmus nationaler Verehrung getragen, sollte er sich des Kranzes seiner literarischen Siege nicht allzulange unangefochten freuen. Kaum hatte er denselben sich auf die Stirne setzen dürfen, als die Kritik ihn mit ihren dreisten Händen berührte, Blatt für Blatt untersuchend, um eines nach dem andern zu zerknittern. Es war ein eigenes Schicksal, was beiden großen Dichtern zu Theil wurde, daß sie, seitdem sie anfingen, in gemeinsamer Thätigkeit die Ehre unserer Literatur inmitten mannigfacher Befeindungen und Mißverständnisse zu verewigen, zum Stützpunkte dienen mußten für eine durchgreifende literarische Parteiung. Während Beide in rast- und neidlosem Wetteifer, sich gegenseitig ermuthigend und unterstützend, Werke unsterblicher Kunst hervorbrachten, an denen Mit- und Nachwelt Muster und Erbauung finden sollten, während sie, um mit Bettina zu reden, „als zwei Brüder auf einem Throne" herrschten, fing man an, zu fragen,

---

Karl Grün, jüngst Schwenck, haben mehr oder weniger ausführlich sein Leben und seine Schriften behandelt. An sie schließt sich der bekannte schottische Kritiker, Thomas Carlyle, der (1825) das Leben Schiller's mit besonderer Vorliebe für seine Dichtung darstellt. Goethe hat diese Schrift (1830) in's Deutsche übersetzt und mit einer Vorrede begleitet. Damit zu vergleichen ist Bulwer, „Schiller's Leben und Werke", übersetzt von Kletke 1847. Treffliche Züge zur Charakteristik des Dichters giebt W. v. Humboldt in der „Vorerinnerung zu seinem Briefwechsel mit ihm". S. auch „Schiller's Leben, aus seinen eigenen Briefen ꝛc." (Stuttgart und Tübingen 1851); J. Schmidt, „Schiller und seine Zeitgenossen" (Leipzig 1859) und A. Kuhn, „Schiller's Entwickelungsgang" (Berlin 1863). Was die Ausgaben der Werke angeht, so machen wir zunächst aufmerksam auf die letzte (Stuttgart und Tübingen) in 10 Bänden 8° (1844), wozu noch ein biographischer Band gekommen (1845), dann auf die Ausgabe in 12 Bdn. (ebendas. 1838). Auch die Ausgabe in einem Bande, welche (München, Stuttgart und Tübingen) 1830 erschien, mag besonders erwähnt werden; die 3. Auflage erschien 1839. Vergl. endlich die von Gödeke besorgte kritische Ausgabe von „Schiller's Werken" (Stuttgart 1867—73). Als eine willkommene Bereicherung der Schiller-Literatur darf wohl der „Briefwechsel mit Körner" (1847) betrachtet werden. Auch „Caroline v. Wolzogen's literarischer Nachlaß" (Leipzig 1867), sowie das Buch „Charlotte v. Schiller und ihre Freunde" (Stuttgart 1865) sind höchst beachtenswerth.

wer der größere sei, und verdarb sich in bitterem Streite die Lust des freien Genusses ihrer reichen Schöpfung. Zwei Lager bildeten sich in unserer Literatur, die, feindselig gegen einander, ihr Parteistreben gerade an die Namen jener innigst verbündeten Mächte knüpften. Mit einer Art Fanatismus betrieb man den Kampf, welcher, obwohl er zunächst von verschiedenen Geschmacksstandpunkten ausging, doch mancherlei fremde Motive in sich aufnahm, die hauptsächlich aus dem Kreise persönlicher, politischer und socialer Sympathien und Antipathien hier mehr als jemals bei irgend einer andern Frage herandrangen. War nun Schiller im Anfange auf den Flügeln einer vorübergehenden Begeisterung emporgetragen und über Goethe hinaufgestellt worden, so ließ man ihn im späteren Fortschritte des Kampfes von mehreren Seiten her über Gebühr wieder sinken und war selbst bemüht, sein Andenken bei der Nation neben dem Goethe's in unbilliger Weise zu schwächen [1]). Wir übergehen hier diese unerquicklichen Fehden um so mehr, als trotz ihnen unser Volk an Schiller's poetische Persönlichkeit das Ideal seiner besten Überzeugungen und seiner edelsten Gesinnung knüpft. Wie er, innerlich geweiht und unter dem Drucke der Verhältnisse zu dem Höchsten auf- und fortstrebend, nicht ermüdete in der Arbeit der Selbstbildung und im Dienste der Idee; so fand und findet an ihm der Deutsche das Symbol seines eigenen Nationalwesens, seiner eigenen menschheitlichen Bestimmung, das Symbol seines welthistorischen Schicksals.

Wenn Goethe und Schiller in einer Weise, welche in der übrigen Literaturgeschichte ohne Beispiel ist, sich in ihrer nationalen Gegenseitigkeit gleichsam fordern, um die Spitze des Klassischen zu gewinnen; so beruht dieses eigenthümliche Verhältniß darauf, daß Beide bei aller Verschiedenheit gleich sehr Ernst machten mit der Wahrheit der Sache und dem Geiste des Volks wie seiner Sitte, ohne ein anderes Ziel zu suchen, als das der selbstständigen Kunst.

1) Auch in der Gegenwart wirken hin und wieder die persönlichen Sym- und Antipathien bei der Beurtheilung beider Dichter noch mehr als billig ein; wie denn z. B. namentlich Gervinus in seiner „Geschichte der deutschen poetischen National Literatur" seine politischen Sympathien über Gebühr zum Urtheile Schiller's Goethe gegenüber in die Wagschale legt.

Natur und Freiheit, letztere als wesentlichstes Attribut des Geistes, sind die zwei Grundprincipien unseres nationalen Lebens. Sie verbinden sich in dem gemeinsamen Strebepunkte, welchen das Menschliche als solches bildet. Unsere beiden Dichter gehen nun auf dem Grunde jener Principien eben so weit auseinander, als sie in diesem Gemeinziele wieder zusammentreffen. Goethe suchte das Menschliche im Elemente der Natur aufzufassen und in der Form der Naturbildung darzustellen, Schiller in dem Elemente der subjektiven Freiheit. „Schiller", sagt Goethe, „predigte immer das Evangelium der Freiheit, ich wollte die Rechte der Natur nicht verkürzt wissen." Die Schönheit ist nach ihm „der einzig mögliche Ausdruck der Freiheit in der Erscheinung". Noch in der Abhandlung über „Anmuth und Würde" (1793) machte er die Freiheitsidee auf Kosten der Naturberechtigung in einem Grade geltend, daß Goethe sich davon feindselig berührt fühlte. Später freilich wendete er sich etwas von dem abstrakt-idealistischen Extreme ab, und zwar zuerst in den „Ästhetischen Briefen" (1795), dann mehr in dem Verkehre mit Goethe; allein im Ganzen und Wesentlichen blieb er doch auf dem Boden der subjektiven Freiheitsdoktrin stehen, und was er in der Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung" von seiner früheren Weltauffassung sagt, „daß es seine Art gewesen, das Objekt im Subjekte anzuschauen", kann in der That als der Standpunkt für sein ganzes Leben angesehen werden. Die Energie der subjektiven Freiheit, die Idealität des moralischen Subjekts als solchen, das Recht des menschlichen Willens in der persönlichen Würde, ist es, worauf es ihm ankommt. Denn „der Geschlechtscharakter des Menschen", sagt er in der „Geschichte des Abfalls der Niederlande", „ist der freie Wille" [1]). Und anderswo schreibt er: „Eben das macht den Menschen zum Menschen, daß er bei dem nicht stille steht, was die bloße Natur aus ihm machte, sondern die Fähigkeit besitzt, die Schritte, welche jene mit ihm anticipirte, durch Vernunft wieder rückwärts zu thun, das Werk der Noth in ein Werk seiner

1) In dem Distichon, „Das Höchste" überschrieben, heißt es:

„Suchst du das Höchste, das Größte? Die Pflanze kann es dich lehren.
Was sie willenlos ist, sei du es wollend — das ist's."

freien Wahl umzuschaffen und die physische Nothwendigkeit zu einer moralischen zu erheben." [1]) Dieses war nun auch Grundsatz und Ziel seines ganzen Lebens, Strebens und Dichtens. Goethe's Verse:

„Ihr kanntet ihn, wie er mit Riesenschritten,
Den Kreis des Wollens, des Vollbringens maß" [2]),

geben kurz hiervon das Bild. Von der ersten Knabenzeit bis dahin, wo ihn der Tod im besten Mannesalter abrief, sehen wir den Drang, die Berechtigung der moralischen Kraft des Menschen zum Mittelpunkte seiner Thätigkeit und Weltschätzung zu machen, und seine Lebensschicksale schienen gerade so gewählt zu sein, um jene subjektive Energie der sittlichen Freiheit herauszufordern und bethätigen zu lassen, als die seines großen poetischen Genossen geeignet waren, dessen ideal-gemüthliche Naturliebe zur klarsten, vollsten Gegenständlichkeit und reinsten menschlichen Wahrheit auszubilden. Bei aufstrebendem Geiste frühzeitig gedrückt von den Schranken einseitiger Zucht, dann getrieben durch die Willkür eines Mächtigen, sich in die Ungewißheit der Verhältnisse zu stürzen, hier getäuscht und verlassen bis zum Äußersten, späterhin ohne besondere Gunst des Glückes kämpfend mit den Sorgen um das Dasein und den Leiden der Krankheit, sowie einer durch Mühsale zerrütteten Gesundheit, ward er nie seinem Genius untreu, der stets dem Höchsten ihn zuwendete und ihm die Aufgabe vorhielt, „vollendet in sich" zu sein. Er erscheint als Held in der Art, wie er die mißgünstigen Mächte seines physischen Wohls überwindet durch die höhere Macht seines freien Wollens. Von ihm gilt, wenn von irgend Einem, das bekannte Wort, welches sein dichterischer Freund im „Faust" ausspricht:

„Nur der erringt sich Freiheit und das Leben,
Der täglich sie erobern muß."

Um indeß seine Freiheitswelt zu vollendeter Ausbildung zu bringen, suchte Schiller die ernste Schule der Philosophie, in

---

1) „Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen." Dritter Brief.
2) Goethe, „Epilog zu Schiller's Glocke".

Allem verschieden von seinem großen Genossen im Werke der Dichtung. Dieser durfte von seinen ersten Jahren an in heiterer Vielseitigkeit sich bewegen, in sorgloser Lebensstellung die Gaben eines freundlichen, vollen Daseins genießen und in kräftiger Leiblichkeit sich einer frischen Seelengesundheit erfreuen; die Krisis seiner Vollendung war die Fülle der Anschauung eines heitern Himmels, Volkes und seiner reichen Kunst. Daß schon dieser Unterschied der äußeren Beziehungen einen bemerkbaren Unterschied in den Ton ihrer Werke hätte bringen müssen, wären diese auch nicht aus einem wesentlich verschiedenen Principe und Geiste hervorgegangen, begreift sich wohl von selbst. So kam es denn eben, daß Beide die poetische Muse, wenn auch mit gleicher Liebe, doch in andern Formen und Weisen pflegten. Während Goethe von der Wirklichkeit zum Ideale aufschaute und in der Natur die Idee gegenwärtig fand, blickte Schiller von der Höhe seiner idealen Subjektivität auf die Wirklichkeit und Natur herab, die Idee ihr entgegentragend. Schiller suchte zum Allgemeinen das Besondere, Goethe schaute im Besondern das Allgemeine. Bei Goethe ist daher die Gestalt, bei Schiller der Gedanke (der Begriff) das Erste; dort bildet, um Schiller's eigene Ausdrücke zu gebrauchen, die Intuition, hier die Abstraktion den Ausgangspunkt. Während so bei Goethe Alles mit der Unmittelbarkeit eines wirklichen Lebens und in wahrhaft individueller Charakteristik auftritt, erscheint bei Schiller das Persönlich-Symbolische als der Grundton der Dichtung; er veranschaulicht bloß den Begriff in dem Bilde, indeß jener ihn in der That existent macht[1]). „Ihr Geist“, schreibt Schiller an Goethe, „wirkt in einem außerordentlichen Grade intuitiv, — — mein Verstand wirkt eigentlich mehr symbolisirend, und so schwebe ich, wie eine Zwitterart zwischen dem Begriff und der Anschauung, zwischen der Regel und der Empfindung.“ Gleiches äußert über ihn Goethe, indem er „von einer sonderbaren Mischung der Anschauung und Abstraktion“

---

1) Daß Goethe in seinen letzten Dichtungen sich über Gebühr der kontemplativen Symbolik und Allegorie hingab, kann nicht als Gegenbeweis citirt werden, indem dieses mehr ein Grillenspiel des Alters, als die Urweise seiner Dichtung war.

spricht, die in des Freundes Natur gelegen sei und seine Gedichte eigenthümlich charakterisire. Sehr richtig hat auch schon W. v. Humboldt in dem Briefwechsel mit Schiller bemerkt, daß dieser der Natur selbstthätig entgegeneile, ehe sie noch vollkommen auf ihn wirken könne, daß er ihr Bild nicht sowohl aus ihr „schöpfe" als aus „eigener Kraft schaffe". Dieses Verhältniß waltet mit unwesentlichen Nüanzen durch Schiller's ganze Dichtung und konnte selbst in dem späteren Verkehre mit Goethe nicht vom Grunde aus umgewandelt werden. Die Natur erscheint bei ihm überall als das Gewand der Subjektivität, fast nirgends als ihr eigener Leib [1]).

Schon haben wir angeführt, wie beide Dichter sich in dem Principe begegnen, daß die wesentlichste Aufgabe der Dichtung das Menschliche sei und wie sie nur in der Auffassung desselben auseinandergehen. Während Goethe dasselbe in den Individuen anschaut und es in diesen selbst darstellen will, sucht es Schiller zunächst in der Form der Menschheit zu ergreifen und von da herab auf die Individuen gleichsam anzuwenden. Der Dichter soll nach ihm sich an „die reine Gattung in den Individuen" halten und darum „muß er selbst zuvor das Individuum in sich ausgelöscht und zur Gattung gesteigert haben" [2]). Von diesem Gesichtspunkte aus drang er daher vor Allem auf Idealisirung in der Poesie, wie er denn auch deshalb gewöhnlich als der idealste Dichter angesehen und geachtet wird. „Eine nothwendige Operation des Dichters", sagt er in der bekannten Recension der Bürger'schen Gedichte, „ist die Idealisirung seines Gegenstandes, ohne welche er aufhört, seinen Namen zu verdienen." Wie er nun aber die Idealisirung, welche in der That für alle Poesie und Kunst ein nothwendiges Moment ausmacht, eigentlich verstand, erklärt er bald darauf, indem er weiter schreibt: „Der Dichter soll, bevor er selber dichtet, es zu seinem ersten und wichtigsten Geschäfte machen, seine Individualität selbst zur reinsten und vortrefflichsten Menschheit hinaufzuläutern." Näher bezeichnet dieses eine andere Stelle aus der Kritik der Matthisson'schen Ge-

1) „Briefwechsel", Bd. I. S. 26 u. 27. Ebendas., S. 227.
2) Recension der Matthisson'schen Gedichte.

dichte. „In thätigen und zum Gefühle ihrer moralischen Würde erwachten Gemüthern", heißt es außer Anderm, „sieht die Vernunft dem Spiele der Einbildungskraft nicht müssig zu; unaufhörlich ist sie bestrebt, dieses zufällige Spiel mit ihrem eigenen Verfahren übereinstimmend zu machen. Bietet sich nun unter diesen Erscheinungen eine dar, welche nach ihren eigenen praktischen Regeln behandelt werden kann, so ist ihr diese Erscheinung ein Sinnbild ihrer eigenen Handlung." Wir begreifen nun, wie bei dieser Methode der künstlerischen Idealisirung eben der Gedanke an die Spitze gestellt werden muß, dem die Natur sich zur bloßen Magd verdingt. Schiller hegt einen geliebten Gedanken lange in der Abstraktion, bis ihm ein Mensch, ein Ereigniß oder eine geschichtliche Epoche dafür Bild und Ausdruck bietet. Übrigens erklärt sich aus jenem apriorischen Idealisirungsprocesse, wie der Dichter vom Philosophen abhing, und dieser jenen eigentlich führte und beherrschte. „Mit jedem Tage", schreibt er bei Gelegenheit des Wallenstein an Goethe, „glaube ich mehr zu finden, daß ich eigentlich nichts weniger vorstellen kann, als einen Dichter, und daß höchstens da, wo ich philosophiren will, der poetische Geist mich überrascht." Auch Wilh. v. Humboldt meint, daß Poesie und Philosophie die eigentlichen und ausschließlichen Gegenstände der Schiller'schen Thätigkeit gewesen seien, und daß die Eigenthümlichkeit seines Strebens gerade darin bestanden, „die Identität ihres Ursprungs zu fassen und darzustellen" [1]). Beide, glaubt er, seien in ihm „aus einer Quelle entsprungen", und das Charakteristische seines Geistes beruhe gerade darin, „daß er schlechterdings nicht bloß eine besitzen könne".

Aus diesem Verhältnisse, worüber Schiller selbst in einem Briefe an Goethe klagt, indem er gesteht, wie es ihm begegne, daß die Einbildungskraft seine Abstraktionen und der kalte Verstand seine Dichtung störe, ergab sich denn natürlich die Mühe, welche ihm das Dichten kostete. Goethe, der ihm ein wahrhaft poetisches Naturell zuschreibt und ihn selbst neben Shakspeare als „eine vorzügliche Dichterseele" stellt, kann doch die Bemerkung nicht unterdrücken, daß sein Geist „etwas stark zur Reflexion"

1) Vorerinnerung zum Briefwechsel zwischen ihm und Schiller.

hinneigte und daß er Manches, was beim Dichter unbewußt und freiwillig entspringen soll, „durch die Gewalt des Nachdenkens" zwang.

Mit dieser reflexiven Neigung in Verbindung stand Schiller's vorherrschender Hang zum Theoretisiren, so daß man sagen kann, daß seine klassischeren Werke erst das Resultat eines poetischen Systems waren, einer philosophisch-ästhetischen Doktrin, wie dieses auf's deutlichste aus dem Briefwechsel mit Goethe hervorgeht und durch die ästhetischen Abhandlungen, welche er in den „Horen', veröffentlichte, bestätigt wird. Bestimmt sprach er dieses bei der Gelegenheit aus, als er zuerst die Idee zu „Wallenstein" faßte. „Um der Ausübung selbst willen", schrieb er damals, „philosophire ich gern über die Theorie." Auch der Mangel an genetischer Methode und Motivirung, worin Goethe Meister ist, gründet wohl theilweise in jener abstraktiven Bewußtheit, bei welcher sich die Reflexion nicht in die Produktion selbst lebendig verwebt, sondern sie kontrolirend begleitet. Schiller liebte daher in seinen Darstellungen den konstruktiv-ordnenden Gang, der die „Gewaltthat" nicht scheut, wo sich der natürliche Fortschritt versagen will. Daß aber bei solcher ästhetischer Urstimmung die Kritik sich herandrängen und die Handlung der Phantasie überwachen mochte, begreift man leicht. Wir finden sie bei Schiller gleich in seinen ersten Jugendversuchen und sie verläßt ihn nicht, so lange er thätig ist. Allein nicht bloß er selbst baut sich durch sie hinauf, sondern wendet ihre Kraft und Regel auch auf die fremde Produktion an, in beiderlei Richtungen gleich scharf betonend und imperativ, wie das Princip seines Charakters, das Gesetz des Sollens auf dem Grunde der Freiheit. „Schillers Urtheil", schreibt Goethe, „war sehr liberal, aber zugleich frei und streng." Wir übergehen, wie er in dem ersten Jugenddrange seine eigenen Versuche, besonders z. B. die „Räuber", mit starker Sprache verfolgte, wie er später mit kritischer Apologie seinen „Don Karlos" zergliederte, in der Schule der Kant'schen Philosophie sich zu dem gediegensten Ernste kritischer Betrachtung stärkte, deren Resultate die trefflichen Abhandlungen sind, die wir so eben erwähnt, wodurch er die neue ästhetische Kritik überhaupt begründete, wie er dann Goethe's Schaffen und Bilden mit stetigem

Urtheile begleitete und bei dieser Gelegenheit die vorzüglichsten Ansichten und ästhetischen Grundsätze aussprach. Wie sein eigenes Hauptwerk, der „Wallenstein“, unter den Händen der Kritik sich bildete, die „Braut von Messina“ aber sogar das Produkt einer bestimmten theoretisch-kritischen Ansicht und Absicht ist, berühren wir hier nicht näher, da die geschichtliche Darlegung seines literarischen Wirkens uns Gelegenheit bieten wird, auf diese Punkte an bezüglicher Stelle zurückzukommen.

Sowie Schiller nun von dem Principe der idealen Freiheit ausging, so fiel ihm auch in der That das Wesen der Poesie mit ihrem angemessensten Ausdrucke zusammen. „Die Poesie“, sagt er, „kann dem Menschen werden, was dem Helden die Liebe ist. Sie kann ihn zum Helden erziehen, ihn zu Thaten rufen und zu Allem, was er sein soll, mit Stärke ausrüsten.“ [1]) Die Darstellung des Ideals ist es, was den Dichter machen soll; denn nur durch das Ideal, meint er, könne der Mensch in kultivirtem Zustande, wo seine Natur in ihrer Harmonie gestört sei, zur Einheit zurückkehren. Das Menschlich-Ideale aber setzt nach ihm eben den Begriff der Menschheit selbst wesentlich voraus; in ihr allein liegt ihm die volle Idee des Menschlichen, wie kurz vorhin bemerkt worden. Deshalb findet er auch die Poesie darin, „der Menschheit ihren möglichst vollständigen Ausdruck zu geben“ [2]), und hält es (an Goethe) für „ein Bedürfniß poetischer Naturen, überall ein Ganzes der Menschheit zu fordern“. Der freie Wille aber ist ihm überall das Wesentliche. Natur wie Geschichte gelten ihm weniger ihrer selbst wegen, als weil sie Instrumente des freien Willens sein sollen. Er sucht in ihnen keine Ideen, sondern braucht sie eben nur als Symbole der subjektiven Idealität. Während daher Goethe meinte, die Dichtkunst verlange von dem poetischen Subjekte eine gewisse „gutmüthige, in's Reale verliebte Beschränktheit, hinter welcher das Absolute verborgen liege“, fand Schiller, daß die poetische Behandlung „in der Reduktion des Beschränkten auf ein Unendliches“ bestehen müsse. Dabei will er „das Idealschöne schlechterdings nur durch

1) „Über das Pathetische.“
2) „Über naive und sentimentale Dichtung.“

eine Freiheit des Geistes und eine Selbstständigkeit möglich wissen, welche die Übermacht der Leidenschaft aufhebt" [1]). Von diesem Gesichtspunkte aus darf man daher Schiller'n wohl vorzugsweise einen poetischen Idealisten nennen, indeß Goethe als poetischer Realist bezeichnet wird, dessen Realismus freilich, wie wir gesehen, in seinem Grunde von der Idealität gleichfalls getragen und durchdrungen ist. Eben so kann man gleichfalls sagen, daß er ein subjektiver Dichter war, während der Andere ein objektiver genannt werden mag. Schiller selbst hat diesen Unterschied tief gefühlt und mehrfach, namentlich in dem „Briefwechsel", ausgesprochen. „Mir fehlte", schreibt er gleich anfangs, „das Objekt, der Körper, zu mehreren spekulativischen Ideen, und Sie brachten mich auf die Spur davon." Später noch äußert er sich in ähnlicher Weise. „Mit mir selbst", heißt es unter Anderm, „können Sie mich nicht einig machen, aber mein Selbst sollen Sie mir helfen mit dem Objekte übereinstimmend zu machen." Daran daß Goethe dieses Verhältniß „als einen nie ganz zu schlichtenden Wettkampf zwischen Subjekt und Objekt" bezeichnet, ist schon erinnert worden. Und gerade von diesem Punkte aus mochte er von sich und Schiller'n weiter sagen, daß sie „gleichsam die Hälften" von einander ausgemacht.

Daß sich nun aus solcher Verschiedenheit der produktiven Idealität auch eine eigenthümliche Verschiedenheit in der poetischen Ausführung und Darstellung ergeben mußte, liegt in der Natur der Sache. Die subjektive Energie der Innerlichkeit kann sich nicht mit der Leichtigkeit und Klarheit in die Form ergießen wie die objektive Anschauungskraft, welche gleich von Anbeginn mit der Form in geschwisterlichem Bunde steht. Während hier das bildende Subjekt in ungetheilter Einheit mit dem Elemente seiner Bildungen wirken kann, muß es dort erst die durch Abstraktion aufgehobene Einheit aus sich selbst wiederherstellen. Daraus entspringt nun in nothwendiger Folge auf der einen Seite eben die plastische Leichtigkeit und objektive Lebendigkeit, indeß auf der andern die Anstrengung und der Kampf mit der Form sichtbar werden muß.

---

1) „Über naive und sentimentale Dichtung." Desgl. die Recension der Bürger'schen Gedichte.

Schiller's Werke tragen deshalb auch mehr oder minder das Gepräge des Gedrückten, des Errungenen und des Zusammengepreßten, während die Goethe's in unnachahmlicher Gefälligkeit sich vor unserm Blicke auseinanderlegen und mit der heitern frischen Miene der Naivität vor uns hintreten. Das Kleinste wie das Größte, das Gewöhnlichste wie das Erhabenste spricht sich mit gleicher Ungezwungenheit, gleicher Klarheit und Gewandtheit bei ihm aus; wie denn Schiller diese Gunst instinktiver Unmittelbarkeit der Produktion und Gestaltung sich selber gegenüber an seinem genialen Freunde höchst beneidenswerth findet. „Während wir Andern", schreibt er an Meyer, „mühselig sammeln und prüfen müssen, um etwas Leidliches langsam hervorzubringen, darf er nur leise an dem Baume schütteln, um sich die schönsten Früchte, reif und schwer, zufallen zu lassen." Diese Schwierigkeit des Aus- und Darbildens, dieses gequälte Vermitteln zwischen Idee und Gestalt, zwischen dem Allgemeinen und der konkreten Anschaulichkeit bespricht und beklagt er sonst noch an mehreren Stellen. So äußert er z. B. noch spät bei der Ausarbeitung der „Maria Stuart" (1800) an Goethe, daß es ihm „bei seiner Armuth an Anschauungen und Erfahrungen nach außen jederzeit eine eigene Methode und viel Zeitaufwand koste, den Stoff zu beleben" [1]). So trat denn bei ihm die Reflexion in den Vordergrund in das Streben nach rhetorischem Pathos, welches überhaupt in dem Maße eine Eigenthümlichkeit seiner Dichtung ist, daß man ihn mit Recht einen pathetischen Dichter nennen kann, dem gegenüber Goethe als ein plastisch-naiver bezeichnet werden darf. Die Gewalt des Wortes, die Herrschaft der Phrase charakterisirt in der That die meisten Schiller'schen Werke und hat bis auf die Gegenwart herab zu vielen unglücklichen Nachahmungen und zum Gebrauche eines verderblichen ästhetischen Luxus aufgefordert.

Wie Schiller von dem Standpunkte seiner subjektiv-sittlichen Auffassung der Poesie und Kunst, von der idealen Freiheitshöhe herab sich nun vorzüglich der Kant'schen Philosophie anschließen mochte, begreift sich leicht, wenn man bedenkt, daß diese wesentlich das Princip der sittlichen Freiheit des Subjekts als ihren eigent-

---

1) „Briefwechsel", Bd. V, S. 309.

lichen Kern enthält. In diesem Bunde erscheint er dann als poetischer Verkündiger des Evangeliums der Menschenwürde, der ethischen Weltanschauung. Durch die Poesie wie die Kunst soll die Menschheit zur sittlichen Freiheit herangebildet, diese selbst aber mit der sinnlichen Nothwendigkeit versöhnt werden. Der Mensch zeigt „die Anlage zu der Gottheit unwidersprechlich in seiner Persönlichkeit in sich", sagt er, „der Weg zu der Gottheit ist ihm aufgethan in den Sinnen". Die Wissenschaft reißt ihm Beides aus einander, die echte Kunst aber vermählt Beides, wenigstens in höchster Möglichkeit. Sie soll deshalb dazu dienen, „die schöne Kultur" hervorzubringen, wodurch der Zweck der Menschheit allein angemessen erreicht wird. „Die Menschenwürde ist in eure Hand gegeben, bewahrt sie!" so ruft er den Künstlern in dem gleichbenannten Gedichte zu. Durch die Kunst gleichen sich die beiden scheinbar antagonistischen Triebe im Menschen, der sinnliche und der Form-Trieb, zu ihrer rechten Einheit aus. Sie ist die Vollziehung des Schönen, „Schönheit aber ist", wie wir oben schon angeführt, nach Schiller, „der einzig mögliche Ausdruck der Freiheit in der Erscheinung". Auf dem Wege der ästhetischen Kultur „lernt der Mensch, edler begehren, damit er nicht nöthig habe, entbehren zu wollen". In der Form, die sie dem äußern Leben giebt, „eröffnet sie das innere". Auch die wahre politische Praxis hat ihre Grundlage und ihre Mittel in der ästhetischen Bildung. Denn, indem in dem Genusse des Schönen Individuum und Gattung zusammenfallen, bildet sich eine Art ästhetischer Staat, in welchem das Grundgesetz ist, „Freiheit zu geben durch Freiheit". Auf diese Weise verwandelt sich „der Staat der Noth in den Staat der Freiheit". Hier hat der Mensch nicht nöthig, „fremde Freiheit zu kränken, um die seinige zu behaupten, noch seine Würde wegzuwerfen, um Anmuth zu zeigen". Der Kunstgeschmack, welcher Vernunft und Sinn vereinigt, „bringt allein Harmonie in die Gesellschaft, weil er Harmonie in dem Individuum stiftet". Nur „die schöne Vorstellung macht ein Ganzes aus dem Menschen, weil in ihr seine beiden Naturen zusammenstimmen müssen". Dieses praktische Ziel einer persönlich-freien Gesinnung, in welcher Vernunftgesetz und sinnliche Nothwendigkeit versöhnt erscheinen, ist also, wie angedeutet, die

Aufgabe der Kunst, und die ästhetische Güte eines rechten Kunstwerks liegt darin, die Stimmung in uns hervorzubringen, in welcher „hohe Gleichmüthigkeit und Freiheit des Geistes mit Kraft und Rüstigkeit verbunden sind“ [1]).

Auf dieser Idealität der Gesinnung ruht nun wesentlich Schiller's ganze literarische Thätigkeit. Sie springt aus seinen ersten rohen Jugendergüssen hervor, wie sie aus seinen letzten klassischen Meisterwerken redet. Das sprudelnde Gedicht des funfzehnjährigen Knaben: „Die Schilderung des menschlichen Daseins“, ist von demselben Geiste der Entrüstung gegen das Gemeine belebt, wie die spätesten Zeilen, die seine kräftige Dichterhand schrieb. Wie Shakspeare weist er jede sittliche Diplomatie zurück, dem Guten sein unbedingtes Recht, dem Bösen seine wohlverdiente Rüge mit allem Ernste des Worts ertheilend [2]). Man sieht es seinen Werken an, daß der sittliche Sinn, der aus ihnen spricht, dem Dichter selbst eignet, daß er Kern und Inhalt seiner Persönlichkeit bildet. Von dieser Seite her ist denn auch Schiller's Dichtung eben so wesentlich persönlich, als die Goethe's. Durch die sittliche Macht wollte er Himmel und Erde verbinden.

„Wo du auch wandelst im Raum', es knüpfe dein Zenith und Nadir
An den Himmel dich an, dich an die Axe der Welt.
Wie du auch handelst in ihr, es berühre den Himmel der Wille,
Durch die Axe der Welt gehe die Richtung der That.“

---

1) Vergleiche über Obiges besonders die Abhandlung „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“. Das Gedicht „Die Künstler“ enthält wesentlich dasselbe, was diese Abhandlung.

„Was erst, nachdem Jahrtausende verflossen,
Die alternde Vernunft erfand,
Lag im Symbol des Schönen und des Großen
Voraus geoffenbart dem kindischen Verstand.“

Auch in der Vorrede zur „Braut von Messina“ sind gleiche Ansichten ausgesprochen. „Die wahre Kunst“, heißt es hier unter Anderm, „hat es nicht bloß auf ein vorübergehendes Spiel abgesehen. Es ist ihr Ernst damit, den Menschen nicht bloß in einen augenblicklichen Traum von Freiheit zu versetzen, sondern ihn wirklich und in der That frei zu machen.“

2) „Jamais il n'entroit en négociation avec les mauvais sentiments“, sagt von ihm die Staël (a. a. O., Bd. II, S. 41).

Diese sittlich-ideale Erhebung in seinem Charakter hat ihm im In- und Auslande die volle Neigung aller Freunde des Guten und Schönen in einem Grade zugewandt, wie es nur bei dem großen Philosophen des Alterthums, dem göttlichen Platon, der Fall war, dessen ästhetisch-sittliche Weltanschauung der Schiller'schen in den Hauptzügen ähnlich ist [1]).

Daß Schiller nun von diesem Standpunkte seiner Dichtung, wie wir ihn im Vorhergehenden charakterisirt haben, mehr ein kosmopolitischer als rein nationaler Dichter zu nennen ist, erklärt sich von selbst. Das nationale Element dient ihm nur zur Vermittelung seiner weltbürgerlich-menschheitlichen Intentionen. Das Nationale an und für sich galt ihm sogar für eine Schranke, welche der Dichter zu durchbrechen habe. „Das vaterländische Interesse", schreibt er 1789 an Körner, „ist überhaupt nur für unreife Nationen wichtig, für die Jugend der Welt. Es ist ein armseliges, kleinliches Ideal, für eine Nation zu schreiben; einem philosophischen Geiste ist diese Grenze durchaus unerträglich." Er kann sich „für das Nationelle nicht weiter erwärmen, als soweit ihm die Nation und Nationalbegebenheit als Bedingung für den Fortschritt der Gattung wichtig ist". Wir hören in diesen Worten ganz die kosmopolitische Begeisterung, welche den um jene Zeit vollendeten „Don Karlos" durchdringt und die auch noch aus seinem letzten Werke, dem „Tell", uns vernehmbar genug anspricht [2]). Seine Produktionen stehen übrigens selbst aus dem Gesichtspunkte jenes ihres kosmopolitischen Charakters, wie in

---

1) Ein Beispiel dieses edlen Enthusiasmus für den Dichter giebt Thomas Carlyle, der in dem Leben Schiller's „das Ideal des vortrefflichsten Sterblichen" anschaut, und in Allem, was derselbe geleistet, „selbst in dem Nichtmusterhaften, das allgemeine Musterbild der Menschheit" erblickt. Auch in poetischer Hinsicht kennt derselbe nichts Höheres und meint, Frankreich habe sich nie bis zu Schiller's Sphäre im Drama erhoben, und England könne seit den Zeiten der Elisabeth keinen dramatischen Dichter nennen, der ihm an Kraft des Geistes, des Gefühls und an Bildung verglichen werden dürfte.

2) Schiller's Dichtungen sind daher auch nicht in dem Sinne deutschvolksthümlich wie die Goethe's, obgleich sie fast mehr als diese auf die Bildung unseres Volks eingewirkt haben.

einem innerlichen Bezuge zur deutschen Nationalität, so auch zu der Zeitrichtung, mit welcher sie zusammenfallen.

Wir haben auf die eigenthümlichen Drängnisse, welche in den drei letzten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts die Menschheit fast nach allen Seiten hin bewegten, mehrfach hingewiesen. Schiller nun stand in der Mitte dieser Bewegungen, von denen seine Jugend umstürmt und seine reifen Mannesjahre tief ergriffen werden sollten. Sein sittlicher Sinn merkte bald, daß es in dieser Krisis menschlicher Dinge zunächst und vor Allem darauf ankam, sich von den Schwächen, welche noch überall den gesellschaftlichen Verhältnissen anklebten und den ernsten, sicheren Fortschritt behinderten, freizumachen. Daher trieb es ihn, die sittliche wie politische Wirrniß der Zeit auf dem Wege und durch das Mittel der Poesie aufzuheben; er wollte die hohen Ideen der Freiheit den Zeitgenossen durch den Mund der Muse aussprechen, um sie ihnen desto vernehmlicher zu machen; er wollte die Mitwelt mit edlen großen Formen umgeben, damit sie daran Symbole des Vortrefflichen habe, aus der Schlaffheit emporstrebe und sich so zur rechten Staatsgesellschaft ertüchtige. Er wurde der poetische Redner des Volks, dem er in gedankenreichen Liedern wie in tief-ernsten Tragödien die Würde des Menschen, die Beispiele des muthvollen Kampfes für das Höhere vortrug und das zerstörende Treiben gemeiner Leidenschaft wie selbstsüchtiger Schwäche vor die Augen stellte.

Mit Goethe in dieser Hinsicht verglichen, verhält er sich zur Zeit nur verneinend. Er zeigt nicht, was und wie sie ist, sondern wie sie sein sollte. Wenn daher jener das eigenste Mitleben mit der Zeit in seinen Gedichten bietet und so den reinsten und treuesten Spiegel derselben ihr selbst vorhält, so erscheint Schiller als Prophet, der die Gegenwart straft und eine bessere Zukunft verkündet. Auch in der Geschichte galt es ihm nicht sowohl um die faktische Wahrheit, als um die ideale Erbauung, um die Spiegelung des Allgemein-Menschlichen in der Erhabenheit der Thaten. Die „Geschichte des Abfalls der Niederlande“ schrieb er ganz eigentlich nur, „um die erhebenden Empfindungen weiter zu verbreiten“, womit ihn diese höchst ernste und wichtige Staatsaktion erfüllte, „wo die bedrängte Menschheit um

ihre edelsten Rechte ringt", die ihm „den großen und beruhigenden Gedanken" giebt, „daß gegen die trotzigen Anmaßungen der Fürstengewalt noch eine Hülfe vorhanden ist, daß ihre berechnetsten Plane an der menschlichen Freiheit zu Schanden werden, und daß ein herzhafter Widerstand auch den gestreckten Arm des Despoten beugen kann" [1]). Die Geschichte ging bei ihm mit der Poesie zusammen, sie war ihm eigentlich nur „ein Magazin für seine Phantasie" und ihre Gegenstände „sollten sich gefallen lassen, was sie unter seinen Händen werden möchten". Sein „Fiesko", wie „Karlos" sind poetische Reflexionen über die Politik auf dem Grunde der Geschichte, sein „Wallenstein" redet die Sprache des gedankenerfüllten Dichters, weniger die der Zeit und der wirklichen Ereignisse, seine „Jungfrau von Orleans", sein „Tell" sind nur historisch-poetische Beispiele der Freiheitslehre, deren unermüdlicher Apostel er bis an sein Ende blieb. Überall aber ist es das Menschliche in der Menschheit, was er mit seiner Freiheitsdichtung will. Die Poesie ist ihm „nur der Gipfel des Menschlichen selbst" („Briefwechsel"). „Das Leben in der Gattung, das Auflösen des Individuums im großen Ganzen" nennt er selbst sein „Lieblingsthema". In Schiller redet die Menschheit die Sprache des Menschen — und hierin liegt das eigentliche Geheimniß seines poetischen Genius, den er eben so im Posa offenbart, als Goethe im Faust den seinigen. — Im Ganzen bringt es nun dieser Standpunkt seiner Dichtung mit sich, daß dieselbe einerseits unter dem Einflusse einer, wenn auch noch so großartigen Tendenz steht, andererseits vielfach, was wir schon hervorgehoben haben, in rhetorische Prunkmacherei und pathetische Reflexion ausschreitet, was wiederum hindert, daß sie die Farbe naiver Unbefangenheit und schöner Gemüthlichkeit in der ansprechenden Weise, wie es bei Goethe der Fall ist, annehmen kann.

Nach dem, was wir bis daher über Schiller's Dichtungsprincipien gesagt, läßt sich begreifen, daß er in Absicht auf die Gattungen derselben vorzugsweise der dramatischen Seite zuneigen

1) Vorrede und Einleitung zu der „Geschichte des Abfalls der Niederlande".

mußte, und hier wiederum der eigentlichen Tragödie. Getrieben von dem Ernste des Willens, erfüllt von dem Gefühle des Großen und Guten, dabei gedrückt von den Grenzen eines beschränkten Daseins, über die ihn eine mehr vergrößernde als künstlerisch bildende Phantasie hinausdrängte, war er gleich unfähig für die lebendige Ausgestaltung eines inneren Zustandes in seiner subjektiven Umgrenzung und Reife, wie für die ruhig ebenmäßige Entfaltung einer Handlung in ihrer objektiven Breite und umständlichen Vielseitigkeit. Er war weder lyrischer noch epischer Dichter. Dort versagte ihm der Ausdruck natürlicher Unbefangenheit, die einfache Sprache des Gefühls, überhaupt der Zauber seelenhafter Melodie, hier die Harmonie der begebenheitlichen Schilderung und das freie Spiel mit den eigenen Tönen der gegenständlichen Dinge und ihrer Verhältnisse. Beherrscht von dem Gewichte des Gedankens und der leidenschaftlichen Erregung leicht zugänglich, mischt er in die Musik des Herzens alsbald die Schwere der Betrachtung, und die lyrische Stimmung geht unvermerkt in die didaktische oder in die pathetische über; der Laut des Gefühls verwandelt sich in die Periodik des Vortrags und in die Deklamation aufgetriebener Begeisterung. Wo er epische Ausführungen versucht, da geräth die Darstellung in den Drang der dramatischen Bewegung, wie z. B. im „Geisterseher", oder verliert sich in die Breite rhetorischer Wortfülle, wie in den meisten Balladen, in denen sehr oft die lyrische Innigkeit mit der epischen Begebenheit zusammt in dem Strome der Beredsamkeit untergeht. Wenn er nichts desto weniger gleich anfangs den „Moses" episiren wollte und später in der Zeit, wo er sich mit der Geschichte besonders beschäftigte, alles Ernstes an ein Epos dachte, dessen Held Friedrich der Große sein sollte, und worin er das ganze Leben und Jahrhundert desselben anschauen lassen wollte, nichts Geringeres anstrebend als eine Nachahmung der „Iliade", ohne dabei vor der „so nahen Modernität des Sujets" und andern Schwierigkeiten zurückzuschrecken, so beweist dieses, wie die ganze weitere Erklärung, die er über das Projekt abgiebt, nur, wie wenig er die Sache, worauf es ankam, und sein Verhältniß zu ihr kannte.

Daß nun aber im Dramatischen wieder die Tragödie, und

zwar die „hohe", die ethisch-ideelle, Schiller's eigenthümliche poetische Domäne sein mußte, wird aus dem Gesagten klar; auch schreibt er (1783) selbst, „sie sei eigentlich für ihn da". Mit seinem subjektiven moralischen Freiheitstriebe der Natur gegenübertretend und ihre Mächte zum Kampfe herausfordernd, um im Siege über sie den Triumph des Willens über die Nothwendigkeit zu feiern, mußte er wohl der Dichtart sich zuwenden, welche jenen Konflikt vorzugsweise in die Erscheinung zu setzen hat. Findet er doch selbst die Bestimmung der Tragödie darin, „die Gemüthsfreiheit, wenn sie durch den Affekt gewaltsam aufgehoben ist, auf ästhetischem Wege wiederherzustellen" [1]). Diese Aufgabe des Menschen fordert nun aber eben zu stetem Kampfe mit den Bedingungen der Nothwendigkeit, wie sie aus unserer pathologischen Naturseite und überhaupt aus der endlichen Gegebenheit des Wirklichen hervorgehen. Solches zu veranschaulichen und durch diese Veranschaulichung ein erhabenes Mitleid zu erwecken, welches wiederum zu erhabener sittlicher Kraftäußerung treiben soll, galt der energischen Subjektivität unsers Dichters für das Höchste. Er war Tragiker von Geburt wie durch das Schicksal seines Lebens, das ihm keine freundliche Ruhe gönnte, sondern ihn von den Tagen der Kindheit bis zur Stunde des Todes unter den Waffen hielt. Schiller bezog aber die Tragödie noch besonders auf seine Zeit und wollte ihr insofern, der antiken gegenüber, noch einen besonderen Zweck aufgeben. „Unsere Tragödie", schreibt er an Süvern bei Gelegenheit des „Wallenstein" (1800), „hat mit der Ohnmacht, der Schlaffheit, der Charakterlosigkeit des Zeitgeistes und mit einer gemeinen Denkart zu ringen, sie muß also Kraft und Charakter zeigen, sie muß das Gemüth zu erschüttern, zu erheben, aber nicht aufzulösen suchen. Die Schönheit ist für ein glückliches Geschlecht, aber ein unglückliches muß man erhaben zu rühren suchen." In diesen Worten spricht er Princip und Ziel seines ganzen literarischen Strebens aus. Wir finden dasselbe, wie in allen seinen Tragödien, so auch in seiner Geschichtschreibung wieder, und die meisten seiner lyrischen Hauptproduktionen sind davon durchdrungen. Im Gebiete des Dramatischen selbst konnte

1) „Über naive und sentimentale Dichtung."

ihm theils wegen des soeben von ihm selbst bezeichneten Standpunkts, theils auch wegen seiner subjektiven poetischen Eigenthümlichkeit, wovon wir geredet und bei der der Mangel des Naturverhältnisses vorzugsweise hier bedeutsam ist, weder die feinere Motivirung, noch die psychologisch-individuelle Ausbildung der Charaktere gelingen, am wenigsten die der Frauen. In beiderlei Hinsicht übertrifft ihn Goethe, der, in dem Einen wie dem Andern Meister, auch seinen dramatischen Produktionen ein viel schärferes individuelles Gepräge und eine plastisch-anschaulichere Gestalt zu geben verstand. Dagegen gelang Schiller'n allerdings die kräftige, entschiedene Darstellung der dramatischen Idee, hiermit der dramatische Effekt in vorzüglichem Grade.

Ziehen wir nun das Resultat hinsichtlich seiner poetischen Begabung und Stellung, so dürfen wir wohl sagen, daß er mehr ein Dichter des Erhabenen als des Schönen war [1]), daß ihm für dieses die geistige Harmonie, die naive geniale Unbewußtheit des dichterischen Schaffens fehlte. In der That blieb Schiller bei seinem Dichten und Streben in der dualistischen Weltauffassung befangen, so viel Mühe er sich auch gab, sie zu überwinden. Gedanke und Gemüth, ideale Abstraktion und reale Wirklichkeit, Himmel und Erde konnte er in seinem Leben und Wirken nicht wahrhaft versöhnen. Die Gegenwart gab ihm keine Befriedigung, seine leidenschaftlich-erregte Sehnsucht trieb ihn unaufhörlich der Zukunft zu; wie er denn diese Flucht aus dem unmittelbaren Diesseits in ein fernes Jenseits selbst von sich gesteht. (Briefe an Körner.) Wenn er in dem Gedichte „Der Pilgrim" sagt:

„Vor mir liegt's in weiter Leere
Näher bin ich nicht dem Ziel.
Ach, kein Steg will dahin führen,
Ach, der Himmel über mir
Will die Erde nie berühren,
Und das Dort ist niemals hier",

so hat er darin die rechte Devise seiner ganzen Lebensstellung ausgesprochen [2]). Es sollte ihm nun einmal nicht gelingen,

1) „Ohne das Erhabene", sagt er selbst ausdrücklich, „würde uns die Schönheit unsere Würde vergessen machen."

2) Schon als angehender Jüngling schrieb er unter dem Drucke der

„Einfach zu gehn und still durch die eroberte Welt.“ [1])

Von dem sittlichen Charakter Schiller's braucht hier um so weniger im Besondern die Rede zu sein, als derselbe in seinem poetischen ganz und gar aufging. „Das Gewissen“, sagt Frau v. Staël sehr treffend, „war seine Muse.“ Das absolute Gesetz sittlicher Freiheit hat wohl nicht leicht ein anderer Sterblicher ernstlicher und muthiger in sein Leben aufgenommen als er. Am nächsten möchte er in dieser Hinsicht mit seinem philosophischen Zeitgenossen, dem denkkräftigen Fichte, zusammentreten. Der Mensch soll nach ihm „ohne Ausnahme Mensch sein und daher nichts gegen seinen Willen leiden“. Nur „der moralisch-gebildete Mensch ist ihm ganz frei“ [2]). Nichts Geringeres als „die Idee der Menschheit“ soll die Aufgabe des Menschen sein, die daher „ein Unendliches“ ist, dem er sich im Laufe der Zeit immer mehr nähern kann, aber ohne es jemals zu erreichen [3]). Auf dieser Bahn zum Unendlichen finden wir unsern Schiller zu jeder Zeit, und zwar als einen rüstigen Helden, der, sein hohes Ziel im Auge, nicht ermüdet und, obwohl hin und wieder der Verzweiflung nahe, sich doch stets wieder aufrafft, um sich sein Glück durch seinen Willen zu erkämpfen. Wohl selten war der Adel der Gesinnung mit dem Streben nach der Schönheit der Seele so innig in einer Person verbunden, als in ihm. Wie Goethe sagt, war er, „wenn auch körperlich leidend, im Geistigen doch immer sich gleich und über alles Gemeine und Mittlere erhaben“ [4]).

Schuldespotie in Stuttgart: „Wir haben eine ganz andere Welt in unserem Herzen, als die wirkliche ist.“

1) Vgl. das Gedicht „Der Genius“.

2) „Über das Erhabene.“

3) „Über ästhetische Erziehung.“

4) Goethe in der Zueignung des „Briefwechsels“ an den König von Baiern. In den „Gesprächen mit Eckermann“ (Bd. II) sagt er von ihm, daß er immer „im Besitz seiner erhabenen Natur“ gewesen sei. „Das war ein rechter Mensch“, setzt er hinzu, „und so sollte man auch sein.“ Vergleiche auch Goethe's „Epilog zu Schiller's Glocke“ und hier besonders das bekannte Wort über den hingeschiedenen Freund:

„Und hinter ihm, in wesenlosem Scheine,
Lag, was uns Alle bändigt, das Gemeine.“

Schiller erscheint uns in dieser sittlich-edeln Haltung als ein höchst tragischer Charakter, bei dessen Anschauung uns ein ideales Mitleid erfüllt, das wohl geeignet ist, unsere Leidenschaften zu beschwichtigen und zu reinigen.

Es ist in unserer literarhistorischen und ästhetischen Kritik seit Längerem Mode geworden, die religiöse Stellung der Dichter, namentlich der beiden größten, in besondere Erwägung zu ziehen. Ja man hat sich in dieser Hinsicht theilweise sogar versucht gefunden, dieses Moment zum Mittelpunkt der Kritik ihrer Werke zu machen [1]. Obgleich wir nun der Religion den Eintritt in die Poesie eben so wohl zugestehen müssen, wie jedem andern wahrhaft menschlichen Elemente, so müssen wir doch die Zumuthung, irgend eine bestimmte religiöse Weltansicht zum Principe für die Werthschätzung poetischer Bedeutsamkeit überhaupt zu machen, entschieden zurückweisen. Die Poesie bildet den großen Welthafen, in welchem das Menschliche sich versammelt, woher es komme, wie es gewachsen und gestaltet sei, wenn es nur das Siegel der Idee in seiner Gestalt trägt. Schiller war nun bei aller Tiefe seiner christlich-idealen Weltauffassung eben so wenig ein Christ im Sinne vieler Christen, als es Goethe war; Beide aber sind gerade deshalb um so größere Dichter — Dichter des Allgemein-Menschlichen, der ewigen Menschheit. Sie stehen in ihren religiösen Verhältnissen im Wesentlichen auf derselben Stelle und Stufe. Aus den kirchlich-christlichen Überzeugungen arbeiteten sie sich durch den Kampf des Zweifels zur philosophisch-ästhetischen Weltanschauung empor, ohne jedoch den allgemeinen Boden des Christenthums zu verlieren, aus dessen Grundelemente, der sittlichen Liebe, sich ihr Geist und Gemüth fortwährend nährte. Doch blieb in dieser Hinsicht Goethe vermöge seiner größeren

---

1) Gelzer's Standpunkt ist z. B. ein solch christlich-ethischer, von dem aus er sich gerade bei Schiller Mühe genug giebt, dessen Christlichkeit einigermaßen zu retten. Daß G. Schwab auf das Christliche in Schiller hier und da ordentlich kleine Jagd macht, kann Jeder in dessen Schrift über Schiller leicht selbst finden. Eben so verfährt Binder in der seinigen („Schiller im Verhältniß zum Christenthum“). Auch in Ullmann's und Schwab's „Kultus des Genius“ wird auf Schiller's Verhältniß zum Christenthume besondere Rücksicht genommen.

Innigkeit dem christlichen Bewußtsein näher als Schiller, der, wie überhaupt, auch in diesem Punkte, sich schroffer und entschiedener erweist, ja selbst oft das Antichristenthum mit schärferer Betonung ausspricht, als selbst die dialektischen Kritiker der neuesten Zeit. „Mir ist die Bibel", schreibt er an Goethe, „nur wahr, wo sie naiv ist; in allem Andern, was mit einem eigentlichen Bewußtsein geschrieben ist, fürcht' ich einen Zweck und einen späteren Ursprung." Dabei bemerkt er, „daß er zu Allem, was historisch ist, den Unglauben zu jenen Urkunden gleich entschieden mitbringe". Übrigens findet er im Christenthume „die einzig ästhetische Religion", weil es an „die Stelle des sittlichen Imperativs die freie Neigung" setze. Auch meint er, daß es deswegen bei der weiblichen Natur vorzüglich Glück mache und nur hier „in erträglicher Form" angetroffen werde.

Statt des specifisch-christlichen begegnen wir aber dem ästhetisch-philosophischen Religionsbekenntnisse bei Schiller an vielen Stellen. So in den „Künstlern" und besonders in den „Göttern Griechenlands", in denen ja vor Andern Fr. v. Stolberg den Abfall vom Christenthume fand und selbst nicht ohne Schmähung rügte. „Innerhalb der ästhetischen Gemüthsstimmungen", schreibt Schiller an Goethe, „rege sich kein Bedürfniß nach sonstigen höheren Trostgründen", und er meint, daß die Worte seines poetischen Freundes, „die gesunde und schöne Natur brauche keine Moral, kein Naturrecht, keine politische Metaphysik", sich recht wohl dahin erweitern lassen, „sie brauche auch keine Gottheit, keine Unsterblichkeit, um sich zu stützen und zu halten"[1]. Der individuellen Unsterblichkeit setzt er, wie Schleiermacher in seinen Monologen, das Fortleben im Ganzen gegenüber.

„Vor dem Tode erschrickst du? Du wünschest unsterblich zu leben? —
Leb' im Ganzen; wenn Du lange dahin bist, es bleibt."

Es scheint ihm „ein Recht der Poesie, die verschiedenen Religionen als ein kollektives Ganze für die Einbildungskraft zu behandeln", und „unter der Hülle aller Religionen liegt ihm die Re-

1) „Briefwechsel", Bd. II. S. 131. Vernimmt man hierin nicht die Sprache L. Feuerbach's („Wesen des Christenthums") und Derer, die sich zu gleicher anthropologischer Theologie bekennen?

ligion selbst, die Idee eines Göttlichen". Es soll dem Dichter erlaubt sein, dieses auszusprechen, „in welcher Form er es jedesmal am bequemsten und treffendsten findet"[1]). Eben aus Religion will er sich zu keiner besondern bekennen, wie uns sein Distichon belehrt:

„Welche Religion ich bekenne? — Keine von allen,
Die du mir nennst. — Und warum keine? Aus Religion."

Von dem ästhetisch-christlichen Standpunkte aus streifte Schiller wie Goethe in den Pantheismus hinüber, ohne sich jedoch zunächst und mit der Hingebung wie der Letztere dem Spinoza zuzuwenden. Dieser bot seiner unruhigen Phantasie weniger Nahrung, als die damals aufblühende naturphilosophische Weltauffassung, in die er sich schon vor Schelling rettete, nachdem er das kirchliche Christenthum aufgegeben hatte. „Die philosophischen Briefe" (1786) enthalten die erste bestimmte Andeutung dieses Standpunktes. Indem sie den skeptischen Vernunftproceß unsers Dichters darstellen, sein Heraustreten aus der religiösen Tradition in die Freiheit des Gedankens, führen sie wesentlich auf den Weg des idealistischen Naturalismus, d. h. auf die Ansicht, daß „Gott und Natur zwei vollkommen gleiche Größen" sind, daß „das Universum ein Gedanke Gottes" ist, damit „ein verwirklichtes idealisches Geistesbild". In der Natur „ist die ganze Summe von harmonischer Thätigkeit, die in der göttlichen Substanz beisammen existirt, zu unzähligen Graden und Maßen vereinzelt". Die Natur „ist das Abbild jener Substanz — sie ist ein unendlich getheilter Gott", weshalb denn „Leben und Freiheit das Gepräge der göttlichen Schöpfung" bleibt. Die Liebe ist der rechte Ausdruck der All-Einheit des Göttlichen in der Welt, sie ist „der Wiederschein dieser einzigen Kraft." In der Vorerinnerung zur „Braut von Messina" wird derselbe Gedanke, nur etwas bestimmter, ausgesprochen. „Die Natur selbst ist nur eine Idee des Geistes, die nie in die Sinne fällt. Unter der Decke der Erscheinungen liegt sie, aber sie selbst kommt nie zur Erscheinung. Bloß der Kunst des Ideals ist es verliehen, oder vielmehr es ist

---

1) Vorerinnerung zur „Braut von Messina".

ihr aufgegeben, diesen Geist des Alls zu ergreifen und in einer körperlichen Form zu binden." [1]) Gewissermaßen war also Schiller in jenen Briefen der Vorläufer des neuen Evangeliums der Naturphilosophie, wie Schelling sie später ausbildete. Während dieser das naturphilosophische Problem zur Höhe absoluter Wissenschaft zu entwickeln suchte, so erklärte es Schiller zur absoluten Freiheitspoesie. Übrigens war Schiller bei seiner ästhetisch-philosophischen Weltanschauung, von der alle seine Werke durchdrungen sind, keineswegs ein Atheist, wozu ihn schon Stolberg wegen der Götter Griechenlands machen wollte, so wenig als Spinoza darum ein Atheist zu nennen ist, weil, wie Hegel bemerkt, bei ihm „zu viel Gott ist". Wir wollen nur, um diese Andeutungen abzuschließen, noch des Dichters eigene Glaubensworte anführen:

„Und ein Gott ist, ein heiliger Wille lebt,
Wie auch der menschliche wanke;
Hoch über der Zeit und dem Raume webt
Lebendig der höchste Gedanke,
Und, ob Alles in ewigem Wechsel kreist,
Es beharrt im Wechsel ein ruhiger Geist."

Freilich soll Niemand diesen Gott außer sich suchen, vielmehr ist er das Ergebniß des eigenen subjektiven Bewußtseins, der eigene Geist des Subjekts in seiner Selbstbelebung und Selbstanschauung.

„Es ist nicht draußen, da sucht es der Thor,
Es ist in dir, du bringst es ewig hervor."

Mit Schiller's religiösem Standpunkte haben wir zugleich seine philosophische Denkrichtung ausgesprochen. Die Philosophie trennt sich bei ihm, wie wir gleich anfangs gesehen, nicht von der Poesie, beide nicht von der Religion; diese ist ihm vielmehr die innerste Einigung beider. Er endet mit dem naturalisirten Idea-

1) Daß dieselbe Ansicht der Schelling'schen Welt- und Kunstauffassung noch im Jahre 1807 zum Grunde lag, beweist die Abhandlung „Über das Verhältniß des Realen und Idealen in der Natur", eben so die bekannte Rede „Über das Verhältniß der bildenden Künste zur Natur". Auch die Schrift „Über das Wesen der menschlichen Freiheit" (1809) bewegt sich ziemlich auf diesem Standpunkte.

lismus, in welchem er seinem Kant'schen absoluten Imperative nur den Thron erbaut, der die strenge erhabene Majestät desselben mit seinem Glanze und seinen Farben umgiebt, um ihn dem Sinne und Gemüthe näher zu bringen und der Poesie zugänglich zu machen. Und so erklärt sich, wie Schiller an Goethe schreiben mochte, der Dichter sei der einzig wahre Mensch und der beste Philosoph nur eine Karikatur gegen ihn, während er zugleich voll Erwartung ist, was der Freund wohl von seiner Metaphysik des Schönen zu sagen habe [1]). In dieser letztern Hinsicht nun hat er gerade seinen philosophischen Beruf am entschiedensten bewiesen und am fruchtbarsten ausgeübt. Die neue Ästhetik als Philosophie der Kunst verdankt ihm ihre eigentliche wissenschaftliche Ausbildung und Vollendung.

Kant's „Kritik der Urtheilskraft" lieferte Schiller'n die ersten und wesentlichen Anhaltspunkte. Anfangs ganz in ihren Inhalt versenkt, mußte er doch in dem Maße, als er sich in erweiterten und tiefern Studien mit ihren Sätzen und ihrem Wesen bekannter machte, die Beschränktheit fühlen, womit hier das ganze ästhetische Gewicht auf die Form gelegt werden soll, in welcher sich die geistige Freiheit des Subjekts dem objektiven Inhalte gegenüber darzustellen hat. Der Genius des Dichters suchte für die freie Form die Fülle der sinnlichen Natur. Die Freiheit selbst wollte er zur Vermittlerin machen zwischen dem Sinnlich-Natürlichen und der Vernunft, die Kunst sollte ihm die Einheit des Subjekts und Objekts verwirklichen. Obwohl Schiller diesen nothwendigen Fortschritt aus der Einseitigkeit der idealen Freiheit in die Gegenständlichkeit des Wirklichen schon vor seiner näheren Bekanntschaft mit Goethe anerkannt hatte (wie wir dieses unter Anderm in den Briefen an Fischenich ausdrücklich bemerkt finden), so gewann er doch erst in dem ästhetischen Wechselverkehr mit ihm eine festere Stellung auf dem Boden des Realen. Können wir auch nicht behaupten, daß die in diesem Bezuge so bedeutsamen „Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen" (1795) unter jenem Einflusse entstanden sind, da sie vielmehr zunächst aus den Studien von Kant's „Kritik der Urtheilskraft" hervorgingen und schon 1792 projektirt worden

1) „Briefwechsel", Bd. I, S. 99.

waren, später aber aus dem Umgange mit W. v. Humboldt und Fichte manche Elemente aufnahmen; so ist doch nicht zu verkennen, daß die völlige Überwindung des Kant'schen Formalprincips erst durch die gemeinsame Thätigkeit mit Goethe vermittelt wurde. Schiller's objektive Theorie bildet sich in dem „Briefwechsel" gleichsam vor unsern Augen bis dahin aus, wo sie bei dem Standpunkte der oben erwähnten philosophischen Briefe anlangt, deren instinktive Anschauungen sich in diesem Processe nur zur Klarheit des Gedankens und zum bestimmten ästhetischen Bewußtsein läuterten. 1798 schreibt er an Goethe: „Ich finde augenscheinlich, daß ich über mich selbst hinausgegangen bin, welches die Frucht unseres Umgangs ist; denn nur der vielmalige kontinuirliche Verkehr mit einer so objektiv mir entgegenstehenden Natur, mein lebhaftes Hinstreben darnach und die vereinigte Bemühung, sie anzuschauen und zu denken, konnte mich fähig machen, meine subjektiven Grenzen so weit auseinanderzurücken." Überblicken wir indeß die philosophischen Strebungen Schiller's im Ganzen, so müssen wir gestehen, daß, bei aller Anstrengung, die Brücke zwischen der Subjektivität und Objektivität zu bauen, ihm das Werk doch nicht vollständig gelungen ist. Er bleibt in der That am Ufer der ersteren stehen und sieht mehr nur durch das Fernglas der Einbildungskraft zu dem jenseitigen hinüber, als daß er es persönlich betreten möchte. Er räsonnirt sich die Natur mehr an, als er sie sich anlebt, und man merkt in seinen theoretischen Abhandlungen, selbst in den ästhetischen Briefen, dieselbe unaufgelöste Dissonanz, die er in den Werken seiner poetischen Produktion verräth. Er bleibt dort wie hier in der Analysis (wie er es selber nennt); und die volle, in sich ruhende Synthesis ist ihm auf beiden Seiten nicht zu Theil geworden. Wir verlassen indeß die philosophische Partie, zu deren gelegentlicher Wiederaufnahme uns die Betrachtung der einzelnen Schriften ohnedies veranlassen wird, um in wenigen flüchtigen Worten noch der historischen Seite seiner literarischen Thätigkeit zu gedenken.

Im Allgemeinen kann man sagen, daß Schiller für die Geschichte als solche ein nicht viel besseres Organ hatte, als Goethe. Während dieser sich zu sehr von der Gegenwart der Natur und ihrer ruhigen Ebenmäßigkeit anziehen, sowie von dem bequemlichen

Behagen seiner persönlichen Friedliebigkeit bedingen ließ, um in das unruhvolle Getriebe des fortarbeitenden Menschengeistes und in die schicksalsvolle Bewegung seiner Ideen einzugehen, stand Schiller von Anbeginn, wie wir gesehen, zu hoch auf seiner abstrakten Selbstheit, um sich in die Flüssigkeit des historischen Elements und die gegenständlichen Motive der Entwickelung des Menschlichen vertiefen zu können. Wenn Goethe daher nur aus der Ferne die Laute und Stürme des geschichtlichen Weltgangs vernehmen mochte, so trat Schiller mit dem Stolze und Trotze der subjektiven Freiheit an ihre Pforten, sie herausfordernd zu seinen Diensten, nicht aber um sie in ihrem eigenen Reiche gastlich zu besuchen und sich mit ihrem Naturell, ihren Zwecken, Mitteln und Lebensverhältnissen ihrer selbst wegen vertraut zu machen. Die Geschichte hatte für ihn keine Offenbarung, vielmehr trug er die seines idealen Ichs in sie hinüber. Die historische Wahrheit galt ihm weniger als die innere, philosophische und Kunst-Wahrheit, die den „Roman" erfüllen soll. Freilich hat er hierin einen großen Vorgänger an Aristoteles, der seinerseits die Poesie höher stellt als die Geschichte, weil sie allgemeine Wahrheiten, diese nur Thatsachen lehre. Allein die Geschichte enthält so gut innere Wahrheit wie das Gemüth, und allgemeine wie die Poesie und Philosophie, es kommt nur darauf an, daß wir Beides in ihr zu suchen wissen. Wir begreifen nun, warum es, wie wir schon oben erinnert, Schiller'n bei seinen geschichtlichen Studien nur um den Stoff für die Poesie zu thun war. Es kam ihm nach eigenem Geständnisse nicht sowohl auf die historische Wahrheit an, als auf den sittlichen Effekt der Darstellung. Er wollte die Gegenwart zur Tugend an der Geschichte entzünden, darum setzte er diese in die poetische Begeisterung über. Freilich hätte er bei seiner Geschichtschreibung, wie so viele Andere, bedenken sollen, daß die einfache objektive Wahrheit der Geschichte allein das Recht und die Macht hat, Lehrerin der Gegenwart und Zukunft zu werden. Sagt er doch selbst, „die Geschichte der Welt sei einfach wie die Seele des Menschen" [1]). Dieses hat er leider in seinen Geschichtswerken nur zu sehr vergessen. Es fehlt

1) Vorerinnerung zur „Geschichte des Abfalls der Niederlande".

diesen zunächst an dem Nothwendigsten, an hinlänglicher Bekanntschaft mit den Quellen und an ruhiger Abwägung des Thatsächlichen. Denn so sehr man zugestehen mag, daß es verschiedene Standpunkte der Geschichtschreibung geben kann, und daß die philosophische, welche die Thatsachen als Träger von Ideen hinstellt, andere Bedingungen hat als die darstellende, deren Aufgabe die einfach-organische Entwickelung der Thatsachen selber ist, und so gern wir überhaupt mit W. v. Humboldt annehmen mögen, daß es um den Historiker schlecht bestellt sei, der nichts von poetischen und philosophischen Gaben mitbringe; so fest müssen wir doch an dem Grundsatze halten, daß für den letztern die positive Wahrheit des Geschehenen überall das erste und unverbrüchlichste Gesetz bleibt. Schiller gesteht nun geradezu von sich selbst, daß er in diesem Bezuge unzuverlässig sei. „Ich werde immer", schreibt er, „eine schlechte Quelle für einen künftigen Geschichtsforscher sein, der das Unglück hat, sich an mich zu wenden. Aber ich werde vielleicht auf Unkosten der historischen Wahrheit Leser und Hörer finden." Er bezielte, wie wir schon gesagt, in der Geschichtschreibung denselben Zweck wie in seiner Poesie — sittliche Erhebung; das Princip war dort wie hier die Belebung des Bewußtseins der Freiheit. Schiller hatte Achtung vor der handelnden Menschheit und Sinn für ihre Thaten, allein nicht die Gabe, sich in die Werkstätten der Welthandlung zu versetzen und hier die treibenden und bildenden Mächte zu belauschen und verstehen zu lernen. Er erreichte nicht, was sein Freund W. v. Humboldt als das Ziel der rechten Geschichtschreibung bestimmt. „Zwei Wege", sagt derselbe, „müssen zugleich eingeschlagen werden, sich der historischen Wahrheit zu nähern, die genaue, parteilose, kritische Ergründung des Geschehenen und das Verbinden des Erforschten, das Ahnden des durch jene Mittel nicht Erreichbaren. Wer nur dem ersten Wege folgt, verfehlt das Wesen der Wahrheit selbst, wer dagegen diesen über den zweiten vernachlässigt, läuft Gefahr, sie im Einzelnen zu verfälschen." [1]) So wie es Schiller'n nun von dieser Seite her an dem rechten histo-

1) Vgl. W. v. Humboldt's Abhandlung „Über die Aufgabe des Geschichtschreibers". „Gesammelte Werke", Bd. I. 1.

rischen Berufe fehlt, so mangelt ihm auch die Kunst reiner historischer Darstellung. Damals wie vielfach noch jetzt ließ das Publikum sich von dem Glanze seines geschichtlichen Vortrags blenden, allein die Augen des Publikums sind nicht immer gesund genug, um das Rechte zu erkennen. Es herrscht in der Schiller'schen Geschichte das Pathos der Tragödie, der Drang des dramatischen Effekts, der Luxus des Kolorits in einem solchen Maße vor, daß der gegenständliche Überblick, die Anschauung der Sache, die Befreundung mit den Umständen und Verhältnissen unmöglich bleibt. Wohl soll die Geschichtsdarstellung lebendig sein, aber lebendig durch das Leben der geschichtlichen Handlung selbst, nicht durch die imaginative Steigerung des schreibenden Subjekts.

Mit diesem Mangel an lebendiger, organischer Fortführung der geschichtlichen Bewegung, sowie mit der Sucht nach poetischem Effekte hängt auch die Vorliebe für Charakterschilderungen zusammen. Sie bilden die eigentlichen Glanzpunkte Schiller'scher Historik. Allein sie erheben sich wie Statuen auf dem Piedestal geschichtlicher Bausteine und können daher ihrerseits mehr bloß ästhetische als geschichtliche Bedeutung ansprechen. Schiller's „Geschichte des dreißigjährigen Kriegs" ist eigentlich nur der Nimbus, in dessen Umstrahlung er uns Gustav Adolph und Wallenstein zu verherrlichen sucht. Es ist überall der Kampf der Freiheit gegen die Gewalt, welchen er zur Anschauung bringen will. [1])

Die politische Überzeugung Schiller's hing mit seiner geschichtlichen Weltauffassung wesentlich zusammen, doch so, daß jene diese bedingte. Von der ersten Jugend an bis zum Schlusse seiner Lebensbahn war es der mehrbezeichnete Freiheitsdrang, der ihn überhaupt und insbesondere auch in politischer Beziehung erfüllte und die Inspiration seiner bezüglichen Werke bildete. Von Rousseau begeistert und von dem Drucke unmittelbarer despotischer Gegenwart zum Gegendrucke angespannt, zürnte er schon in seinen Frühgedichten (z. B. in dem Gedichte „Der Eroberer") [2]) gegen die menschenunterdrückenden Tyrannen, und in seinem letzten dramatischen Schwanenliede, „Wilhelm Tell", spricht er noch mit glei-

1) Vgl. dagegen Tomaschek, „Schiller in seinem Verhältniß zur Wissenschaft" (1862) und Jansen, „Schiller als Historiker" (Freiburg 1863).

2) Bei Boas, Bd. I, Thl. I.

chem Feuer das kühne Wort der Revolution von den Menschenrechten und ihrer Erhebung gegen die Gewalt. Durch seine ganze Dichtung zieht wie durch seine Geschichtschreibung dieser Sinn politischer Unabhängigkeit Hand in Hand mit dem Streben, durch die Darstellung des Großen die politisch-gesunkene Menschheit aufzurichten. Man kann ihn in dieser Hinsicht, wie oft geschehen, wohl einen politischen Dichter nennen; doch würde man sich sehr irren, wenn man darunter das verstehen wollte, was jetzt vorzugsweise politische Dichtung heißt. Schiller machte die Politik als solche keineswegs zum Wesen und Principe seiner Poesie, er war kein politischer Tendenzdichter, so wenig als Goethe. Nicht der specifisch-nationale Patriotismus begeisterte seine Muse, sondern das politische Moment im allgemeinen Sinne der Humanität. Er wollte politische Freiheit, damit die Menschheit fortschreiten und in diesem Fortschritte ihrer unveräußerlichen Rechte sicher sein könne. Der Staat war ihm das große Institut der menschlichen Bildung und Vernunft, insofern in ihm das Individuum zugleich als Gattung existirt. Um aber dieses wahrhaft zu sein, muß er von den ästhetischen Mächten getragen und regiert werden. „Die Schönheit ist's, durch welche man zu der (politischen) Freiheit wandert." Das Schöne soll im Staate die Herrschaft führen, weil nur durch dieses die Harmonie des Individuums und der Gesellschaft vermittelt wird, somit die Humanität unter die angemessenen Bedingungen ihres Daseins tritt [1]).

Schon haben wir daran erinnert, wie Schiller in diesem Bezuge „den Staat der Noth" — also wohl den gegenwärtigen — von dem Staate der Freiheit unterscheidet. Nach seinem eigenen Bemerken, im achten Briefe über den „Don Karlos", war der bestimmte Zweck dieses Drama's, das Ideal einer solchen rein menschlich-bürgerlichen Gesellschaft aufzustellen. Er fühlte sich von allen großen Begebenheiten begeistert, wodurch der Sieg der menschlichen Freiheit über unrechtmäßige politische Beschränkung errungen wurde. Auch die französische Revolution ergriff ihn nur von dieser allgemein-menschlichen Seite ohne patriotische Nebenrücksicht. Sie war ihm ein kosmopolitisches Ereigniß, wodurch

1) „Briefe über ästhetische Erziehung."

sich die Menschheit emporraffte, ein großer „Rechtshandel", in welchem über die Sache des humanen Weltbürgerthums vor dem Richterstuhle „reiner Vernunft" entschieden werden sollte. Aus diesem Gesichtspunkte hielt er sie fest. „Erwartungsvoll", sagt er, „sind die Blicke des Philosophen auf den politischen Schauplatz geheftet, wo jetzt, wie man glaubt, das große Schicksal der Menschheit verhandelt wird. Verräth es nicht eine tadelnswerthe Gleichgültigkeit, dieses allgemeine Gespräch nicht zu theilen? So nahe dieser große Rechtshandel seines Inhalts und seiner Folgen wegen Jeden, der sich Mensch nennt, angeht, so sehr muß er seiner Verhandlungsart wegen jeden Selbstdenker insbesondere interessiren. Eine Frage, welche sonst nur durch das blinde Recht des Stärkeren beantwortet wurde, ist nun, wie es scheint, vor dem Richterstuhle reiner Vernunft anhängig gemacht, und wer nur immer fähig ist, sich in das Centrum des Ganzen zu versetzen und sein Individuum zur Gattung zu steigern, darf sich als einen Beisitzer jenes Vernunftgerichts betrachten, so wie er als Mensch und Weltbürger zugleich Partei ist. — — Wie anziehend müßte es sein, einem Herzen, daß mit schönem Enthusiasmus dem Wohle der Menschheit sich weiht, die Entscheidung heimzustellen?" [1]) Allein selbst dieses politische Problem, meint er, könne nur „auf ästhetischem Wege" gelöst werden. Wie sehr sich aber auch Schiller in solcher Weise bei jener großen Weltbegebenheit betheiligt fühlte, so blieb er doch mehr an ihrem Wege betrachtend stehen, als daß er sie in ihrem innersten Leben und Treiben aufgefaßt hätte. Hieraus mag sich wohl zum Theil erklären, warum in dem ganzen Briefwechsel zwischen Goethe und ihm, der doch die wichtige Epoche des dramatischen Verlaufs der französischen Revolution begleitet, diese selbst auch von ihm fast durchgängig ignorirt wird. Die Poesie absorbirte bei beiden Dichtern die Politik in ihrer geschichtlichen Sonderbedeutung und bewegte sich bloß auf der Höhe der allgemeinen politischen Reformation. Nur dem Leibe nach, schreibt Schiller an Jacobi, wolle er Bürger der Zeit sein und bleiben; dem Geiste nach aber scheine es ihm „das Vorrecht und die Pflicht des Philosophen, wie des Dichters, zu

1) „Briefe über ästhetische Erziehung." Zweiter Brief.

keinem Volke und zu keiner Zeit zu gehören, sondern im eigentlichen Sinne des Worts der Zeitgenosse aller Zeiten zu sein".

So war denn auch Deutschland dem Dichter in dieser Hinsicht auf der Weltkarte nicht besonders bezeichnet, und wir haben nicht Ursache, ihn darum einen weniger großen Dichter zu nennen, so wie es uns nicht einfallen konnte, Goethe's Genie deshalb zu verkennen, weil er keine politischen Rhein- oder Nachtwächterlieder sang, obwohl wir seine politische Apathie und Kleinmeisterei der französischen Revolution gegenüber nicht vertheidigen mochten. Immerhin aber hat Schiller das deutsche Volk und in ihm den Nationalgeist bedeutend geweckt und politisch gehoben; wie es denn kaum zuviel gesagt ist, wenn wir behaupten, daß das siegreiche Aufstehen des Vaterlandes gegen die auswärtige Gewalt in den sogenannten Befreiungsjahren die belebende Kraft und den eindringlichen Ton der Begeisterung Niemandem mehr als der Schiller'schen Muse und ihrer erhabenen Rhetorik verdankt [1]).

Viertes Kapitel.

Schiller.

[Fortsetzung.]

(Leben und Schriften.)

Schiller's Losung, haben wir gehört, war überall die Freiheit. Sehen wir nun, wie er das große Wort in seinem Leben und in seinen Werken zur That zu machen suchte.

Friedrich Schiller (1759—1805), Würtemberger von Geburt

1) Daß Gervinus bei der literarischen Charakteristik Schiller's die poetische Bedeutung desselben allzusehr vom Standpunkte seiner eigenen politischen Ansicht betont und ihm auf dem Grunde dieser Sympathie eine Art parteiische Gunst Goethe'n gegenüber zuwendet, ist bereits von Andern bemerkt worden. Vgl. Aßmann, „Schiller's nationale Bedeutung" (Braunschweig 1859).

(aus Marbach), gehört dem deutschen Lande an, dessen Söhne sich durch eine energische, in sich gefestete Persönlichkeit auszuzeichnen pflegen. Schwaben war von jeher reich an Männern, welche auf dem Grunde solcher Charakterbestimmtheit eine bedeutsame Stelle in der Geschichte unseres Volks und Vaterlandes errungen haben. In Politik wie Literatur klingen von den Zeiten des Mittelalters bis auf die Gegenwart von dorther viele Namen herüber, an die sich der Ruhm wackerer Gesinnung und Thaten in literarischer wie staatlicher Hinsicht knüpft. Im Gebiete der Literatur verdankt dem Schwabenlande Poesie und Wissenschaft gleichmäßig die vortrefflichsten Talente, die zumal seit der Reformation auf dem Grunde protestantischer Geistesfreiheit in tüchtiger Werkthätigkeit sich ausgezeichnet haben. Ulrich v. Hutten erscheint hier gleichsam als Führer, und an ihn darf uns Schiller in mehr als einer Hinsicht erinnern. Steht er nicht wie jener auf dem Boden der Freiheit? Hat er nicht eben so kühn wie er des Wortes Schwert gebraucht gegen jede Gewalt der Unterdrückung, gegen Pfaffenthum und Fürstenübermuth. Hat er nicht gekämpft gleich ihm mit den Schicksalsmächten, die auf seinen Pfad sich stellten, aber, indem sie ihn drängten, seinen Muth nur um so höher steigerten? Und zuletzt, ist er nicht hingesunken, wie jener unermüdliche Streiter, vor der Zeit, wohl bezwungen von der Last des Lebens, aber nicht von der Arbeit des Geistes! [1])

Das Schicksal schien es darauf angelegt zu haben, sein Leben so zu stellen, daß der Kern der subjektiven Geistesenergie, welche wir an ihm kennen gelernt, mehr und mehr in sich erstarkte, um in desto kräftigeren Schalen hervorzutreiben, wie es gerade umgekehrt bei Goethe dafür sorgte, daß die objektive Plastik seines Wesens in gefälliger Bequemlichkeit sich sammeln und in der Breite der Lebenserfahrungen ausfüllen konnte. Gleich die ersten

1) Unter den literarischen Notabilitäten, welche Schwaben in späterer Zeit geliefert, erinnern wir nur an Wieland, an die beiden Publicisten Moser, an die Philosophen Schelling und Hegel, an den berühmten Kirchenhistoriker Planck, an den theologischen Kritiker Dav. Strauß, an den klassischen Geschichtschreiber Spittler, an die Dichter Schubart, Hölderlin, Uhland, Justinus Kerner, Hauff, Schwab, Herwegh u. s. w.

Verhältnisse in Schiller's elterlichem Hause waren eher geeignet, des Kindes und des Knaben Sinn der Innerlichkeit zuzuwenden, als ihn für die weite heitere Außenwelt zu erschließen. Ohne hohe und vielseitige Bildung, aber gesunden Verstandes, kraftvoll praktisch und bieder von Gesinnung war der Vater, der, in militärischen Umgebungen und Diensten, zuerst als Arzt, dann als Offizier, vielfach geprüft, zuletzt in idyllisch-friedlicher Beschäftigung als Pfleger und Aufseher einer Baumschule, sich die Achtung seines despotischen Fürsten wie seiner Mitbürger in gleichem Maße erwarb. Da ihm die Gunst des Schicksals nicht zu Theil geworden, seinen Geist so zu bilden, als er es ersehnt hatte, so war es bei der Geburt des einzigen Sohns sein höchster Wunsch, daß der Himmel demselben an Geistesstärke zulegen möge, was er selbst aus Mangel an Unterricht nicht hatte erreichen können. Das Glück wollte, daß er dieses Wunsches Verwirklichung in reicher Fülle erleben sollte. Die Mutter, bei frommer Gemüthlichkeit und häuslichem Sinne hinlänglich gebildet, erfreute sich an Gellert wie an der Bibel und versäumte nicht, den Knaben, sobald als möglich, in diesen Kreis der Frömmigkeit einzuführen. Daß er bei einem Pfarrer Moser in Lorch Lesen und Schreiben nebst den ersten Elementen der lateinischen Sprache lernte, mag nur deswegen besonders bemerkt werden, weil Schiller dem Namen dieses Mannes in seinen „Räubern" ein Denkmal gesetzt hat [1]).

So wie die häusliche Umgebung und Familienbeziehung Schiller's im Vergleich mit der Goethe's beschränkt erscheint, so sollte auch die ganze folgende Bahn seiner Entwickelung auf die engsten Grenzen angewiesen bleiben. Während jener, allseitig geweckt, in einer größeren, belebten Stadt von mannigfaltigen Anschauungen angeregt und genährt, emporwuchs, mußte sich der junge Schiller unter den Schranken des Zwangs und pedantischer Schulzucht in seine unentfaltete Subjektivität gleichsam einsperren und frühzeitig in sich vereinsamen. Dabei war die sonstige Geistesnahrung spärlich und wenig geeignet, seinen Sinn zu befreien und ihm die Aussicht auf die Weltfreudigkeit und gegenständliche Klar-

1) S. Boas, „Schiller's Jugendjahre" (Hannover 1856), Saupe, „Schiller und sein väterliches Haus" (Leipzig 1851) und Döring, „Schiller's Sturm- und Drangperiode" (Weimar 1852).

heit zu eröffnen. Schiller's erste Hauptlektüre waren die Propheten, und Ezechiel's Visionen boten seiner lebhaften Phantasie ihre luftigen Zukunftsgestalten, ehe noch sein Denken an der objektiven Gegenwart einigen Halt gewonnen hatte. Dazu gesellten sich die historischen Bilder und Ruinen seines Landes sammt den Kriegserzählungen des Vaters, denen er mit großer Theilnahme zuhörte. Wurde er nun auf diese Weise schon damals über den Boden der Wirklichkeit zu den imaginativen Idealen emporgehoben, so konnte der nachfolgende Bildungsgang ihn eben so wenig auf den Grund realer Gediegenheit stellen. Denn kaum in's Knabenalter eingetreten, wurde er in Ludwigsburg von der Beschränktheit eines schulmeisterlichen Zwangssystems in Empfang genommen, gegen das er sich anfangs durch kecke Munterkeit, später durch einen gewissen verhaltenen Unmuth zu behaupten suchte. Überhaupt zeigte er bereits in seiner ersten Knabenzeit in Spielen und andern Verhältnissen die Spuren jener Entschiedenheit und jenes muthig-kräftigen Wollens, worin, wie wir angedeutet, die Grundeigenschaft seiner ganzen Persönlichkeit gelegen war. Seine jungen Genossen erkannten ihn gern für den Ersten unter ihnen und fügten sich seinem Willen. Daß er um dieselbe Zeit auf dem Ludwigsburger Theater, welches sich unter dem prachtliebenden Herzog Karl damals vor allen andern in Deutschland durch Glanz auszeichnete, die ersten dramatischen Darstellungen sah, mochte für ihn um so bedeutsamer sein, je lebendiger sein bis daher auf sich selbst zurückgetriebener Sinn durch die Phantasterei der Opern und Ballete, welche über die Breter rauschten, ergriffen wurde. Auf der Grenze der Knabenzeit und des Jünglingsalters sollte er durch besondere Gunst des Herzogs Karl in die neue Bildungsanstalt aufgenommen werden, welche, von diesem Fürsten zuerst als Militärakademie auf dem Lustschlosse Solitude errichtet, bald darauf aber nach Stuttgart verlegt, unter dem Namen der hohen Karlsschule einige Zeit hindurch blühte. Schiller mußte bei dieser Gelegenheit seinem bisher gehegten Wunsche, Theolog zu werden, entsagen, weil die Anstalt für diesen Zweig keine Fakultät hatte, der Herzog aber ein- für allemal den jungen Schiller, dessen Talente ihm gerühmt worden, auf die Schule führen wollte [1]).

1) Vgl. außer Anderm Herm. Kurz, „Schiller's Heimatsjahre"

Dieser wählte nun die Jurisprudenz, in welcher er indeß so geringe Fortschritte machte, daß ihn die Lehrer für unfleißig und talentlos zugleich erklärten. Kein Wunder, daß er mit ihr alsbald zerfiel, um sich der Medicin zu widmen, die ihm schon wegen ihres Zusammenhangs mit der Natur mehr zusagte, zugleich seiner Neigung zu philosophischer Auffassung der Dinge entgegenkam. Mit ernstem Fleiße schritt er auf diesem Wege fort, und sein Freund v. Hoven, der mit ihm die Karlsschule besuchte, berichtet, daß er besonders Haller's Physiologie eifrigst studirte; wie er denn diesem großen Gelehrten schon wegen seines Dichterruhmes huldigte. Die Akademie stand in Allem unter dem Principe des militärischen Despotismus. Ohne freie Wahl in den Studien und der Lektüre, überall bedingt von dem Kommandoworte der Subordination, zur Arbeit und Erholung, zu Schlaf und Wachen durch die Trommel gerufen, abgeschnitten von dem lebendigen Thun und Streben der Menschen, mußte der feurige Jüngling mit mehreren hundert Genossen, „die nur ein einziges Geschöpf waren, der Ausdruck eines und desselben Modells, von welchem die plastische Natur sich feierlich lossagte", dieselbe Zucht, denselben Druck des Geistes und des Willens tragen. Keine Neigung außer einer, die Schiller selbst nicht nennen mag, kam hier zur Reife [1]). Daß solche äußere Gewalt den Unmuth spannte und zur Empörung steigerte, läßt sich wohl begreifen.

Die Lektüre, welche Schiller in dieser Lage meistens heimlich suchte, schürte mehr das Feuer, als daß sie es gedämpft hätte. Sehen wir von den philosophischen Schriften ab, die ihn zum Theil beschäftigten, unter denen außer den Mendelssohn'schen und Sulzer'schen die Garve's ihn vorzüglich ansprachen, so waren es zunächst die Biographien von Plutarch, welche jene strebende Jugend überhaupt und namentlich Schiller'n begeisterten und mit den erhabensten Gefühlen der Freiheit erfüllten. Diese Lektüre muß

(1843). Obwohl ein Roman, enthält das Buch doch anziehende Nachrichten und Schilderungen aus des Dichters Jugendzeit.

1) Vgl. die Ankündigung Schiller's zu seiner „Rheinischen Thalia". Vgl. Kneschke, „Goethe und Schiller in der Frauenwelt" (Nürnberg 1858).

um so mehr in Anschlag gebracht werden, als sie auf seine Dichtungen aus der ersten Periode den unverkennbarsten Einfluß gehabt hat. Nicht bloß die „Räuber" und die großen Gestalten im „Fiesko" stehen auf diesem Boden, auch „Don Karlos" ist darauf emporgewachsen und verräth in seinem ganzen Tone die Luft jenes phantasiereichen Heldenbuchs antiker Zeit. — Außerdem wurden Gerstenberg's „Ugolino", Goethe's „Götz" und „Werther" von dem jungen Oppositionsclub, der sich in der Anstalt gebildet hatte, mit Begierde gelesen. Daneben begeisterte Klopstock's „Messias", namentlich Schiller'n, so wie ihm auch die „Aneide" Virgil's durch ihr rhetorisches Pathos bedeutend imponirte. Sonst wurden noch Lessing, Leisewitz und der Maler Müller, von den ältern Dichtern Uz, in den Kreis der verbotenen Literatur herübergezogen. Besonders aber war es Shakspeare, der des krafterfüllten Jünglings Geist eben so mächtig erregte, wie er Goethe und dessen Kreis begeistert hatte. Wieland's Übersetzung sollte auch bei Schiller die nähere Bekanntschaft mit jenem großen Dichterheros vermitteln. Es ist bezeichnend genug, wenn er, wie Karoline v. Wolzogen erzählt, seine Lieblingsgerichte an seinen Freund v. Hoven, der jene Übersetzung zuerst erhielt, abtrat, um zum Besitze der köstlichen Bände zu gelangen. Diese Bekanntschaft nun war entscheidend, indem sie das Talent, welches Schiller's persönlichstes war, das dramatische, von seinem Grunde aus weckte. Daß er gleich darauf dramatische Versuche machte, z. B. den „Kosmus von Medicis", beweist die Macht jenes Einflusses. Doch konnte er trotzdem sich mit der Weise jenes großen Dichters lange Zeit hin nicht ganz befreunden, weil ihm derselbe zu natürlich-derb war. Er suchte in Shakspeare eben den idealen Menschen; — der „Poet" als Individuum erschien ihm in demselben nicht edel genug, weil er seine eigenen höchsten Gebilde „durch Scherze paralysirte".

Wenn auch in anderer Art, so wirkte doch nicht minder erregend Goethe's „Werther" auf unsern jungen Dichter und seine Jugendgenossen, die zusammen Plane zu einem ähnlichen Romane machten. „Siegwart", der nachgeborene „Werther" von Miller, drang durch die verschlossenen Thüren des Instituts und bemächtigte sich der schwärmerischen Seele

des Jünglings in einem so hohen Grade, daß er oft stundenlang bei seinen Scherbenlilien am vergitterten einsamen Fenster in Siegwart's Gefühlen träumte und schwelgte. Wie mochte es unter solchen Umständen sein innerstes Wesen ergreifen, als er den Mann, der ihn so hoch begeisterte, als er den Dichter Goethe, der mit dem Herzoge von Weimar die Akademie besah, von Angesicht erblicken durfte! Sonderbare Fügung des Schicksals, daß dasselbe Herz, welches hier mit dem Pulse jugendlichen Entzückens dem großen Genius entgegenschlug, später in der Reife männlicher Jahre für ihn in schönster Freundschaft sich bewegen und seine Töne zu dessen reichen Harmonien bundesbrüderlich gesellen sollte! Obwohl nun auf diese Weise Klopstock gemach in den Hintergrund gedrängt wurde, so konnte doch nicht fehlen, daß die frühere eifrige Beschäftigung mit ihm, der die Seele des idealstrebenden Jünglings mehr als ein Anderer mit den erhabenen Klängen seiner Harfe erfüllt hatte, auf seine folgende Dichtung fortwährend ihren Einfluß behaupten mußte. Schon damals fühlte er sich zu Nachbildungen angeregt, wie der Plan zu einem biblischen Epos, „Moses“ betitelt, beweist, den er in Mitte jener Klopstockbegeisterung als sechszehnjähriger Jüngling entwarf [1]). Daß ein Name wie der Schubart's, dessen literarischer Freimuth eben so sehr als seine Schicksale der damaligen jungen Generation, und insbesondere dem Schiller'schen Genius, zusagen und aufwiegelnd entgegenkommen mochte, ist leicht erklärlich. Schiller, auf den dessen berühmte „Fürstengruft“ lebendig gewirkt, besuchte ihn in seiner Gefangenschaft auf dem hohen Asperg und ließ sich von ihm erzählen. Überhaupt suchte sich der Geist der in der Karlsschule eingeschlossenen Jugend durch die Poesie die Freiheit zu erobern, welche die Welt ihnen versagte. Die begabteren Genossen bildeten einen Dichterclub, zu dem außer Andern namentlich der bekannte Komponist Zumsteeg und der nachmalige General v. Scharffenstein gehörten, welcher Letztere über Schiller einige anziehende Mittheilungen aus jener Zeit gemacht hat, damals aber auf dessen Richtung und Streben nicht ohne antreibenden Ein-

1) „Damals“, schreibt Schiller, „war ich noch ein Sklave von Klopstock.“

fluß war [1]). Den Gesetzen des Instituts, „welche die Neigung für Poesie beleidigte", bot man Trotz, indem man diese nur um so feuriger liebte. Der Mangel an Weltanschauung wurde durch den Flug der Phantasie ersetzt, an die Stelle der Welterfahrung trat der Traum der idealen Freiheit, der sich um so mächtiger ausbilden konnte, je weniger er von der Stimme der Wirklichkeit gestört wurde. Noch später blickte Schiller aus der Trübniß schwerer Lebenstage auf diese Welt der Ideale mit sehnsuchtsvollem Auge zurück. Er hat sich darüber bestimmt erklärt und auch sein Gedicht, „Die Ideale" ist wohl theilweise auf diese Zeit zu deuten.

„Es dehnte mit allmächt'gem Streben
Die enge Brust ein kreisend All,
Herauszutreten in das Leben
In That und Wort, in Bild und Schall.
Wie groß war diese Welt gestaltet
So lang die Knospe sie noch barg,
Wie wenig, ach, hat sich entfaltet,
Dies Wenige, wie klein und karg."

Nur mit einem Worte mag auf die poetischen Versuche hingewiesen werden, die in diese Zeit fallen. Schon haben wir an die epische Idee eines „Moses" erinnert. Ihm folgte ein dramatisches Gedicht, „Der Student von Nassau", dann ein Trauerspiel, „Kosmus von Medicis", dessen Stoff an Leisewitzens „Julius von Tarent" erinnert. Jenes wurde ganz vernichtet, von letzterm Einzelnes in die „Räuber" übertragen, deren erster Ursprung gleichfalls dieser akademischen Zeit angehört. Auch einige lyrische Gedichte, wie z. B. der „Eroberer" und der „Abend", gehören in diese Zeit. Das Gedicht, „Schilderung des menschlichen Daseins" bezeichnet den ersten Eintritt des Knaben in das Jünglingsalter und fällt mit dem Eintritte in die Anstalt ungefähr zusammen. Es ist nur dadurch merkwürdig, daß es bereits den Zwiespalt andeutet zwischen subjektiver Idealität und objektiver Welt, sowie die Neigung zu kraftgenialischem Ausdrucke,

1) In diesem Club wurden die Rollen für gewisse poetische Werke vertheilt. So sollte z. B. Petersen eine Art „Werther", v. Scharffenstein eine Art „Götz" schreiben u. s. w.

zwei Dinge, von denen sich Schiller niemals hat ganz befreien können [1]).

Im Jahre 1780 verließ er die Karlsschule und wurde, nachdem er sich prüfen lassen und durch eine besondere Abhandlung: „Über den Zusammenhang der thierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen", die Erlaubniß zur medicinischen Praxis erworben hatte, Regimentsarzt, als welcher er übrigens mehr Kühnheit bewiesen, als Erfolg gehabt haben soll [2]). Sonst war die Zeit dieser ärztlichen Praxis nur eine Fortsetzung des militärischen Zwangs der eben verlassenen Schule und erst, nachdem Schiller sich 1782 durch einen entschiedenen, obwohl sehr gewagten Schritt aus der despotischen Willkür seines fürstlichen Herrn losgemacht, mochte er zum ersten Male die Freiheit athmen, nach welcher er so lange gestrebt. „Acht Jahre", sagt er, „rang mein Enthusiasmus mit der militärischen Regel", und in diesen acht Jahren war es die Dichtkunst, die ihn „feurig und stark wie die erste Liebe" erfüllte und erhob. Die „Räuber", die er alsbald nach seinem Austritte aus der Karlsschule drucken ließ (1780), wurden die Veranlassung zu dem angedeuteten Schritte der Selbstbefreiung. Nach mehrfachen Verhandlungen, die sich zum Theil auf allerlei Veränderungen in der kraftgenialischen Extravaganz der Darstellung bezogen, wurde das Stück in Mannheim zuerst aufgeführt, wo es das Glück hatte, daß Iffland den Franz Moor spielte. Schiller, dem der erbetene Urlaub vom Herzog verweigert wurde, reiste heimlich nach Mannheim, um der Vorstellung beizuwohnen. Gleiches that er bei Gelegenheit einer zweiten Aufführung. Dieses Mal sollte indeß die Sache nicht ungestraft bleiben. Der Dichter mußte mit einem vierzehntägigen Arrest seine Verwegenheit büßen. Dieses und zugleich die unan-

1) Diese lyrischen Erstlinge wurden meistens im „Schwäbischen Magazin" abgedruckt. Zu vergleichen ist aber besonders Boas, „Nachträge zu Schiller's sämmtlichen Werken".

2) Für die Zulassungen zum medicinischen Examen hatte er eine andere Abhandlung: „Philosophie der Physiologie", geschrieben. Beide Schriften sind, wie die erwähnten „Jugendgedichte", merkwürdiger dadurch, daß sie ihrerseits die speculativ-idealen Sympathien Schiller's verrathen, als durch die Bedeutung ihres Inhalts.

genehmen Reklamationen, die gegen das Stück mehrseitig (z. B. unter Anderm von einem angesehenen Graubündner, der seine Landsleute, die Schweizer, in einer Stelle für beleidigt hielt) erfolgten, das Verbot, welches der Herzog dem Dichter gab, irgend etwas Außermediciniſches drucken zu lassen, sowie die vergeblichen Schritte, die er um seine Entlassung gethan, bewogen ihn endlich, sich durch die Flucht aus der drückenden und bei der Laune des Fürsten immerhin bedenklichen Lage zu retten. Schiller schritt über den Rubiko — er verließ Stuttgart im September 1782 in einer Nacht, wo man alle Aufmerksamkeit auf die Feier der Anwesenheit des russischen Großfürsten Paul und seiner Gemahlin, einer würtemberg'schen Prinzessin, gerichtet hatte. Ihn begleitete sein Freund, der Musikus Streicher, welcher Weise und Abenteuer der Flucht später in einer kleinen Schrift beschrieben hat.

Mit diesem Schritte nun hatte sich Schiller auf die unsichern Wogen einer ihm fremden Welt, „die er nur durch Fernröhre kannte", begeben und mußte bald genug die Stürme erfahren, welche seiner hier warteten. Getäuscht in seinem Vertrauen auf den Edelmuth der Menschen, auch des Herrn v. Dalberg, des Intendanten der Mannheimer Bühne, bedroht von den Nachstellungen der Würtemberger Regierung, herumgetrieben von Sorgen für des Lebens Nothdurft, fand er lange die Ruhe des Gemüthes nicht, welche ihm zu geistiger Sammlung so nöthig war. Wir können hier nur flüchtig hindeuten, wie er im größten Drange der Verhältnisse „Kabale und Liebe", eben so den „Fiesko" für die Mannheimer Bühne dichtete, das letzte Stück freilich ohne Erfolg, wie er, von Frau v. Wolzogen auf ihrem Gute Bauerbach unweit Meiningen gastfreundlich aufgenommen, in leidenschaftliche Verhältnisse zu deren Tochter kam [1]), von da, nach Mannheim zurückgekehrt, hier eine Zeit lang Theaterdichter wurde, durch neue Liebe, zu Margarethe Schwan [2]), und neue Verlegenheiten sich

1) Der Umgang mit dieser trefflichen Familie, aus welcher mehrere Söhne mit Schiller gleichzeitig auf der Karlsschule studirten, hat zunächst und in den kritischen Jahren auf Schiller's höhere Bildung bedeutenden Einfluß gehabt. Einer jener Söhne wurde später Schiller's Schwager. Siehe „Schiller's Beziehungen zu Eltern, Geschwister und der Familie Wolzogen" (Stuttgart 1859).

2) Man hat lange geglaubt, daß die Gedichte „An Laura" dieser Mar-

beunruhigt fand, doch zugleich auf manche heitere Punkte traf und mehrfache persönliche wie andere Anerkennungen erhielt, die ihn dem Leben näher brachten und seinem irren Sinne beschwichtigend und leitend begegneten. Besonders förderte ihn in dieser Hinsicht der Umgang mit der gebildeten Frau v. Kalb in Mannheim, mit der er sich später in Weimar wieder zusammenfand, und die, wie K. v. Wolzogen berichtet, zum Theil als Original für die Königin Elisabeth im „Don Karlos" diente [1]). Auch die Gunst des Herzogs von Weimar sollte er um diese Zeit schon erwerben, indem ihn derselbe zum Zeichen seiner Zufriedenheit mit den ersten Akten des „Don Karlos", den Schiller in Bauerbach begonnen hatte, zum Rathe ernannte [2]). Dieses und einige andere freundliche Begegnisse trugen besonders dazu bei, daß er mehr Vertrauen zu sich selber und seinem Talente faßte. Die „Rheinische Thalia", welche er 1784 unternahm, und an deren Stelle später (1792) die „Neue Thalia" trat, bezeichnet in dieser Hinsicht den Wendepunkt seiner Lage. Die Ankündigung derselben enthält gleichsam das Manifest seiner poetischen Zukunft. Mit allen bisherigen Verbindungen will er brechen; „das Publikum" soll ihm von nun an Alles sein, sein Studium, sein Souverän, sein Vertrauter. „Ihm allein", schreibt er, „gehöre ich jetzt an; vor diesem und keinem andern Tribunale werde ich mich stellen." Er will fürder keine andere Fessel tragen, als „den Ausspruch der Welt, an keinen andern Thron appelliren, als an die menschliche Seele". Die Herausgabe der „Thalia" soll zwischen ihm und dem Publikum „das Band der Freundschaft" knüpfen.

Nachdem er 1785 seine Mannheimer Verhältnisse aufgegeben, zog er nach Sachsen, wo er bis zum Jahre 1787 zum Theil in Leipzig oder auch in der Nähe auf dem Dorfe Gohlis, zum Theil in Dresden sich aufhielt; vornehmlich war es am letzten Platze

---

garethe gegolten, bis späterhin eine Hauptmannswittwe, die Schiller in Stuttgart näher gekannt haben soll, sie für sich in Anspruch nahm. Siehe bei Schäfer („Zur deutschen Literaturgeschichte", Hamburg 1873) eine eingehende Schilderung dieses Verhältnisses.

1) S. Köpke, „Charlotte v. Kalb in ihren Beziehungen zu Schiller und Goethe" (Berlin 1852) und Kneschke a. a. O., S. 357 ff.

2) S. „Carl August's erstes Anknüpfen mit Schiller" (Stuttgart 1857).

der nähere Umgang mit Körner, dem Vater des Dichters Theodor, wodurch ihm eine Quelle mancher Belehrung und Förderung eröffnet werden sollte [1]). Wie bei Leipzig der ländliche Aufenthalt in Gohlis in der Umgebung gebildeter Freunde ihn erquickte und erheiterte, so bot ihm hier das an den Ufern der Elbe von Weinbergen umkränzte Loschwitz, wo sein Freund Körner eine Villa hatte, die freundlichsten Scenen. Hier brachte er den „Don Karlos" seiner Vollendung nahe. Überhaupt aber wirkte das neue, reichere Leben der beiden größern Städte, besonders aber der Kreis von gebildeten Männern und liebenswürdigen, talentvollen Frauen ungemein auf die Erweiterung seiner Anschauungen und die Ermäßigung seiner leidenschaftlichen Stimmung [2]). Mehrere bedeutende Gedichte, z. B. „Das Lied an die Freude", eben so die Veröffentlichung seiner „Geschichte des Abfalls der Niederlande" (1786) fallen in diese Zeit.

So finden wir ihn denn nun auf dem rechten Wege, um

---

1) Seit 1784 bis zu Schiller's Tode standen beide Männer in dem freundschaftlichsten Verhältnisse, dessen Zeugnisse in dem nunmehr (seit 1847) gedruckten „Briefwechsel" (4 Bde.) vorliegen. Diese Briefe, überhaupt in mancher persönlichen und literarischen Rücksicht anziehend, sind es vorzüglich dadurch, daß sie uns zeigen, wie Schiller in der Übergangszeit aus der leidenschaftlich bewegten Jugend in das reifere Mannesalter durch den besonnenen Freund vielseitig bestimmt und geleitet wurde. Besonderes Interesse haben sie aber dadurch noch, daß sie über jene Zeit selbst (1784—88) Notizen und Nachweisungen bieten, nach welchen man sich bisher in den früheren Lebensbeschreibungen des Dichters vergebens umsehen mußte. Körner besaß schöne Kenntnisse und war namentlich literarisch sehr gebildet, wie er denn auch selbst, besonders kritisch, schriftstellerisch thätig war. In letzterer Beziehung wirkte er zumal vortheilhaft auf Schiller, wenigstens in dem ersten Jahrzehnte ihres Freundschaftsverhältnisses. Später freilich, nachdem unser Dichter gleichsam ästhetisch mündig geworden war, besonders nach seiner engeren Verbindung mit Goethe, der die Rolle Körner's gewissermaßen von einem höheren Standpunkte aus erbschaftlich übernahm, wurde die literarische Beziehung zwischen den beiden alten Freunden lahmer und hörte allmälig ganz auf.

2) Dieses konnte indeß nicht hindern, daß sich Schiller hier in ein bedenkliches Verhältniß mit Julie v. Arnim einließ, die sich übrigens seiner wenig würdig zeigte. Vgl. H. Döring, „Zur Charakteristik Schiller's" (1845), S. 64 ff. So in dem „Briefwechsel mit Körner", Bd. I. Siehe auch Kneschke a. a. O., S. 349 ff.

aus dem stürmischen Treiben einer herumirrenden Lebensfahrt in den Hafen besonnener Thätigkeit einzulaufen [1]). 1787 begab er sich nach Weimar, wo ihm außer Herder besonders Wieland freundlich die Hand bot, um ihn hinsichtlich der Bahn, auf die er nun treten wollte, zu orientiren, während Goethe, wie wir gesehen, ihn hier nach seiner Rückkehr aus Italien gänzlich ignorirte. Aus diesem Weimarer Aufenthalte entsproß besonders eine frischere Belebung des antiken Studiums, das er schon bei Körner in Dresden begonnen und das für seine weitere Geschmacksbildung bedeutend werden sollte. Er las mit Eifer den Homer, wie fast gleichzeitig Goethe in Italien und zwar ebenfalls in Vossens Übersetzung; er „bedurfte", wie er schreibt, „der Alten, um seinen Geschmack zu reinigen, der sich von der wahren Simplicität entfernte".

Um dieselbe Zeit trat aber für Schiller'n das Ereigniß ein, welches seinem Leben erst den eigentlichen Halt gab, weil es den Menschen in ihm, wir möchten sagen, erst recht fixirte und zum Bewußtsein seiner selbst brachte, wir meinen die Einleitung zur Ehe in dem sich anknüpfenden Verhältnisse zu seiner nachherigen Frau, dem Fräulein Charlotte v. Lengefeld in Rudolstadt. „Ich bin bis jetzt", schreibt er, „als ein isolirter fremder Mensch in der Natur herumgeirrt und habe nichts als Eigenthum besessen — ich sehne mich nach einer bürgerlichen und häuslichen Existenz." Seine Seele hatte jetzt ein Eigenthum gewonnen, „er wußte nun, wo er sich immer wiederfinden konnte". Rudolstadt soll ihm „der Hain der Diana werden", um gleich dem von den Eumeniden herumgetriebenen Orestes durch die Hand der dort wohnenden wohlthätigen Göttin geheilt und geschützt zu werden. Und in der That, die Familie, die ihn als den Ihrigen aufnehmen wollte, war ein Heiligthum, in welchem die freundlichen Genien der Liebe, der Freundschaft und aller Tugenden des Herzens wie der Bildung walteten. Namentlich war Schiller's Verlobte eine Frauenerscheinung, die ihm wohl als schützender und erheiternder Engel zur Seite schweben konnte. Mit dem Ausdrucke reiner Güte,

---

1) „Eine Hälfte meines früheren Lebens", schreibt Schiller an Körner (Bd. I) „wurde durch die wahnsinnige Methode meiner Erziehung, die zweite und größte durch mich selbst zernichtet."

mit dem Blicke der Wahrheit und Unschuld vereinigte sie eine anmuthige Gestalt, anziehende Gesichtsbildung und schöne Talente, so daß ihr ganzes Wesen eine seltene Harmonie der Persönlichkeit darstellte. Auch Goethe hielt viel auf sie und freute sich, daß Schiller sie gewonnen [1]). Die ganze Korrespondenz mit dieser seiner Erwählten beweist, wie tief er den Umschwung seines Lebens fühlte, den dieses Bündniß besiegeln sollte, auch in diesem Punkte seinem großen Freunde unähnlich, der, nur in der Welt und Natur sein Selbst erkennend und findend, sich auch nur durch die Welt und Natur mit sich versöhnen konnte, während er (Schiller), nur in sich selber gleich, auch nur durch innerlichste Weihe zum Frieden gelangte. Sagt er doch selbst, daß „eine Leidenschaft zu stiller Freude" ihm eigne. Erst mit dem Abschlusse der Ehe schließt sich daher für ihn die Zeit des Sturmes und der Irrung. Obwohl von Goethe, mit dem er 1788 in Rudolstadt im Hause seiner Braut persönlich zusammengetroffen [2]), immer noch gemieden, wurde er doch schon damals der Gegenstand von dessen stiller Sorge. Denn, da seine Geschichte des Abfalls der Niederlande, wie wir gesehen, indeß erschienen war, bewirkte Goethe hauptsächlich seine Berufung nach Jena in der Eigenschaft eines außerordentlichen Professors der Geschichte. Im Jahre 1789 siedelte er dorthin über, gerade in dem Zeitmomente, als jene Universität der Licht- und Lebenspunkt des deutschen Geistes und der deut-

1) Sie versuchte sich auch poetisch. Wir erinnern nur an das bekannte Gedicht von ihr, „Die Kapelle im Walde" („Horen" 1799). Siehe Eberwein, „Schiller's Liebe und Verhältniß in Rudolstadt" (1869). Damit vergleiche „Charlotte v. Schiller und ihre Freunde" (Stuttgart 1862), sowie „Schiller und Lotte" (Stuttgart 1856) und „Briefe von Schiller's Gattin an einen vertrauten Freund" [Knebel] (Leipzig 1856). — Ihre ältere Schwester, Karoline v. Lengefeld, nachherige Frau v. Wolzogen, schrieb außer Anderm den vielbesprochenen Roman „Agnes von Lilien". Ihre Lebensbeschreibung Schiller's haben wir schon angeführt.

2) Schiller schrieb über diese Zusammenkunft, daß er zweifele, ob sie einander je naherücken würden. „Sein ganzes Wesen", heißt es, „ist schon von Anfang her anders angelegt, als das meinige." — Doch setzt er in prophetischem Geiste hinzu, es lasse sich aus einer solchen Zusammenkunft nicht sicher und gründlich schließen, und meint, „die Zeit werde das Weitere lehren".

schen Wissenschaft werden sollte. 1790 feierte er seine Vermählung, mit der diese erste Epoche seines Lebens schließt und zugleich die zweite eingeleitet wird. „Das Schicksal", schreibt er, „hat die Schwierigkeiten für mich besiegt — es hat mich zum Ziele gleichsam getragen. Von der Zukunft hoffe ich Alles."

Blicken wir nun auf dieses Stück von Schiller's Lebensbahn zurück, um sein literarisches Wirken während derselben uns etwas näher zu betrachten, so haben wir gleich im Wesentlichen zu bemerken, daß er die allgemeine Sturm- und Drangepoche nur in seiner Weise wiederspiegelt. Alle Elemente, welche diese Zeit und die sie repräsentirende junge Generation charakterisirt, gährten auch in ihm, und zwar um so kräftiger, je intensiver seine persönliche Natur und je drückender die objektive Schranke war, gegen welche sie sich empörte. In religiöser Hinsicht hatte er sich fast in denselben Lebensjahren wie Goethe aus der Zucht des ererbten Glaubens emporgewunden und mit dem Christenthume der Väter gebrochen. Ein schneidender Skepticismus drängte sich an die Stelle früherer schöner Glaubensfreudigkeit, die wir noch in den ersten Jahren seiner akademischen Schulzeit begegnen. Voltaire, besonders aber Rousseau waren auch ihm, wie den meisten Genialitäten der Zeit, die Apostel der Geistesfreiheit. Den Letztern feierte er in einem Jugendgedichte, worin er ihn vorzüglich als Märtyrer der Freiheit den Christen gegenüber schildert:

„Rousseau leidet, Rousseau fällt durch Christen,
Rousseau, der aus Christen Menschen wirbt!"

Die philosophischen Briefe, deren wir schon gedacht, sprechen jenen Übergang lebendig genug aus. „Du hast mir", schreibt hier Julius (Schiller) an Raphael im ersten Briefe, „den Glauben gestohlen, der mir Frieden gab", und im zweiten schon jubelt die Freude über die neue Einsicht. „Ich war ein Gefangener; Du hast mich hinausgeführt an den Tag. — — Vorhin genügte mir an dem bescheidenen Ruhme, ein guter Sohn meines Hauses, ein Freund meiner Freunde, ein nützliches Glied der Gesellschaft zu heißen, Du hast mich in einen Bürger des Universums verwandelt." Der „Don Karlos", welcher überhaupt das Resultat

dieser ersten Entwickelungsepoche in gewissem Sinne resumirt, spricht denselben Standpunkt aus:

„Wozu
Ein Gott? sagt er (der Freigeist), die Welt ist sich genug.
Und keines Christen Andacht hat ihn mehr,
Als dieses Freigeists Lästerung gepriesen." [1])

Auch in politischer Hinsicht theilte Schiller die ganze Entrüstung der Zeitstimmung gegen den Absolutismus der Gewalt, wozu er um so mehr aufgefordert wurde, je näher sie ihn bedrückte, und auch hier schürte Rousseau durch seine naturrechtliche Predigt, durch das Hinweisen auf die republikanischen Helden des Alterthums, wie Plutarch sie schildert, die Funken zu Flammen an. Schubart's „Fürstengruft" gab das poetische Beispiel zu Ausbrüchen, wie wir sie in dem Gedichte „Die schlimmen Monarchen" vernehmen müssen, und Klopstock's teutonischer Freiheitsruf hallt in dem „Eroberer" und ähnlichen Tyrannenflüchen wieder. Mit den Sitten nahm es seine Jugend eben so wenig genau, als die jungen Dranggenossen überhaupt. Schon haben wir seine Andeutung auf den mißlichen Zustand der Karlsschule in dieser Hinsicht vernommen. Kaum hatten sich ihm die Thore der Welt geöffnet, als er mit allem Ungestüm einer zurückgedrängten und nun plötzlich ihrer Spannung entbundenen Kraftnatur in die Freuden des Lebens hineinstürmte. Das Übermaß der Arbeit wechselte mit dem Übermaße des Genusses, die Nacht raubte dem Tage sein Recht. Der Sinnentaumel spricht deutlich genug aus mehreren kraftgenialischen Ergüssen dieser Zeit. Das Gedicht „Der Venuswagen", das „An einen Moralisten", auch „Die Freigeisterei der Leidenschaft", und „Das Geheimniß der Reminiscenz, an Laura", reden so nachdrücklich von der Lust und ihren Rechten, als je das Satyrikon des Petronius es gethan [2]). Mehr als einmal spricht Schiller selbst von diesem Sittentrotze, der seine Gesundheit schwächte, wenn er auch seinen Geist und das Element seiner moralischen Gesinnung nicht ver-

---

1) Akt III, Auftr. 10.

2) Vgl. Boas a. a. O., Bd. I und die „Anthologie", die Schiller 1782 herausgab.

derben konnte. Mitten in dieses Lustgestürme mischte sich die Naturfreude. Aber auch hier waren es weniger die gefälligen, freundlichen Scenen, welche ihn vergnügten, als die erhabenen Eindrücke, denen er sich gern und ganz überließ. Die gewaltige Stimme des Donners erfreute ihn mehr, als das Lied des Waldes; die Wuth des Sturmes, die empörten Wogen des Stroms hatten für seinen Sinn und sein Gemüth höheren Reiz, als die milde Heiterkeit des Himmels und die stille Harmonie der landschaftlichen Gestaltung.

Wir sehen bei Schiller überall das Ringen einer in sich gepreßten Kraft, die dem Äußerlichen trotzen und es der subjektiven Macht unterwerfen will, während wir bei Goethe das Streben wahrgenommen, bei allem Emporstürmen des jugendlichen Muths und Übermuths die Natur und Welt überhaupt mit seinem Innern auszugleichen, an dem Äußern die Persönlichkeit zu nähren und zu gediegener Gehaltigkeit in sich zu bilden. Daher kann denn bei gleichem Einflusse des Zeitprincips nicht leicht ein größerer Gegensatz in der Darstellung desselben Statt finden, als bei unsern zwei Dichtern. Goethe suchte durch die Macht der freien Plastik die Sturm- und Drangbewegungen zu beherrschen, und selbst seine drangvollsten Jugendwerke tragen das Gepräge dieser plastischen Herrschaft und eines im poetischen Siege freudigen Bewußtseins, indeß die Schiller'schen meistentheils die krampfhafte Auflehnung eines im Unmuthe verfesteten Gemüths, die Züge gequälter Anstrengung und gewaltsamer Produktion, dabei die ganze gestaltlose Rohheit und unfreie Sinnlichkeit eines titanischen Kraftdranges offenbaren, der in sich ohne organische Regelung wie ein aufrührerischer Vulkan wüthet. Man traut kaum seinen Ohren, wenn man die Ausbrüche der Barbarei, die rohen Gemeinheiten, die gleich ungestümen Quellwassern hervorsprudeln, vernehmen muß, man verliert alle ästhetische Aussicht, wenn man das chaotische Durcheinander von erhabenen Gedanken und niedrigen Ergüssen, von sittlicher Entrüstung und schlüpfriger Lust, von idealischem Bombast und trivialer Phrasenmacherei betrachten will [1].

[1] Selbst die späteren Ausgaben der Werke Schiller's enthalten noch genug dieses geschmacklosen Wesens, dieser ungemäßigten Ausbrüche, wie z. B. die Gedichte an Laura, „Die Räuber", „Kabale und Liebe", „Fiesko";

Es ist ein Geprahl, als müßten die Worte den Atlas der Menschheit tragen. Daß Schiller von dieser Großrednerei nie ganz frei ward, haben wir schon zu bemerken gehabt, auch wohl darauf hingewiesen, wie hierin gerade die schlimme Wirkung begründet lag, die er auf seine Nachahmer übte. Selbst die Phraseologie der Gegenwart, die sich nach manchen Seiten hin noch immer mehr als billig in großtönenden Wortakkorden gefällt, hängt mehr oder minder mit jener Schillererhabenheit zusammen. Diese wilden Strömungen und „wunderlichen Ausgeburten" genialischer Übertriebenheit, „diese ethischen wie theatralischen Paradoxien" waren es auch, wovon sich Goethe nach seiner Rückkunft aus Italien so unangenehm berührt fand, daß er alle nähere Bekanntschaft mit Schiller fortwährend ablehnte.

Die lyrische wie dramatische Dichtung Schiller's in dieser Epoche bewegt sich nun unter der Last jener leidenschaftlichen Unkultur, wovon seine ganze Persönlichkeit damals beherrscht wurde [1]). Alle Elemente einer in sich vertrotzten Subjektivität suchen ihren Ausdruck, alle niedergehaltenen Rechte einer außerordentlichen Individualität wollen mit einem Male das Versagte erzwingen und sich durch die Gewalt des Wortes für ihre Unterdrückung entschädigen. Was Klopstock an abstrakter Verstiegenheit und abstruser Dunkelheit, Bürger an kecker Dreistigkeit und geschmackloser Gemeinheit, Gerstenberg an Shakspeare'scher Wildheit, Maler Müller an Derbheit und Trivialität, Schubart an invektiver Heftigkeit und Goethe in seinem „Götz" an genialischem Trotz

---

wer sich aber recht darüber belehren will, muß die Gedichte der angeführten Anthologie, auch die Nachträge von Boas vergleichen.

1) Schon oben haben wir aus seinen Briefen an Körner hervorgehoben, wie er gesteht, daß die zweite Hälfte seines früheren Lebens durch ihn selbst vernichtet worden sei. — Er soll namentlich bald nach seinem Austritte aus der Karlsschule in Stuttgart und auch in Mannheim ziemlich locker gelebt haben. Vergleiche übrigens E. Palleske's (Berlin 1858 u. 1859), sowie P. Franck's (Leipzig 1862), Neumann's (Cassel 1854), Langenberg's (Bonn 1857), vor Allem aber J. Scherr's (3. Aufl., Leipzig 1862) Biographieen des Dichters, vieler anderer nicht zu gedenken. Hoffmeister's umfassendes Werk (Stuttgart 1846) ist leider vor dem Erscheinen der neuen, so umfangreichen Schillerliteratur geschrieben, und darum in mancher Hinsicht unvollständig.

darboten — Schiller versammelte es in seiner titanischen Produktionskraft und wußte ihm durch die lebendige Energie seiner Phantasie ein eigenthümliches Kolorit zu ertheilen. Tendenz und Gegenstand seiner Dichtungen traf auf diese Weise mit der der dranggenialischen Originalität der ganzen Epoche zusammen. Gegen Alles, was in Sitte, Kirche, Schule und Staat herkömmlich war, erhebt sich seine Muse zürnend, lästernd, scheltend, spottend, aber auch eben so oft mit edlem Unwillen, achtungswerthem Freimuthe, erhabenem Ernste und eindringlich-lebendiger Rede.

Schon haben wir seiner lyrischen Produktionen dieses Zeitabschnittes einige Male gedacht. Obwohl hier ein Fortschritt von den Erstlingen bis zu denen, welche der Grenze der achtziger Jahre näher liegen, nicht zu verkennen ist, so durchzieht doch alle derselbe Ton eines nach dem Ausdrucke seiner innersten, leidenschaftlichen Spannung ringenden Subjekts, eines Subjekts, das sein Verhältniß zur Welt von sich aus erzwingen und feststellen will. Schiller's Genie war überhaupt kein lyrisches, was wir schon oben angedeutet haben. Er konnte nichts sich in sich ausleben und ausgestalten lassen, nie die ästhetische Freiheit erringen, von der er selbst so viel spricht und die gerade in der Lyrik vornehmlich walten muß, um der Bewegung des Gemüths die Harmonie des Maßes aufzuprägen. Reflexion und ihre Schwester Rhetorik drängen sich in das Reich der musikalischen Muse und dämpfen die Laute des reinen Gemüths. Daß nun dieser allgemeine Typus der Schiller'schen Lyrik in seinen früheren Gedichten am auffallendsten hervortreten mochte, lag in dem natürlichen Drange der Jugend wie in der Stimmung der ganzen Zeit, der sie angehören. Doch bekundet sich in denselben ein gewisser Fortschritt, parallel dem, der in den gleichzeitigen dramatischen Produktionen des Dichters bemerkbar ist, welche in Absicht auf Haltung und Ton denselben Geist und Charakter bewähren. Wie hier „Die Räuber" (1781) den äußersten Ausdruck der stürmischen Drängniß bieten, der „Don Karlos" aber (1787) die Übergangszeichen zu der klassischen Mäßigung enthält; so finden wir ähnliche Erscheinungen in des Dichters Lyrik. Von dem Gedichte „Schilderung des menschlichen Daseins" an, womit er debutirte, bis zu den „Künstlern" und den „Göttern Griechen-

lands" hin, welche mit jenem Trauerspiele an der Grenze der Sturmzeit stehen, bemerken wir eine aufsteigende Verfeinerung nach Inhalt und Form. — Will man indeß diesen Fortschritt verfolgen, so muß man nicht bei den letzten Ausgaben der Werke stehen bleiben, sondern bis zu den Erstlingen, von denen ein großer Theil ausgeschieden worden, und bis zu den ursprünglichen Formen der aufgenommenen, aber sehr verkürzten oder im Tone bedeutend ermäßigten, zurückgehen [1]). Über jene ersten ungeberdigen Zöglinge einer ungezogenen Phantasie hat übrigens Schiller selbst scharf und schonungslos genug geurtheilt [2]).

Soll sonst Einzelnes berücksichtigt werden; so stehen zunächst die Gedichte „An Laura". Hierbei ist sofort im Allgemeinen zu bemerken, daß die Liebeslieder überhaupt Schiller'n am wenigsten gelungen sind. Diese müssen mehr als alle andern das unmittelbare Leben des Gefühls athmen und von der Kälte der Reflexion unberührt erscheinen. Bei Schiller bemächtigt sich aber auch hier der Gedanke zu sehr des Gegenstandes, als daß die reine Stimme des Herzens durchklingen kann; auch hier tritt die pathetische Phrase an die Stelle des einfachen Ausdrucks, dem sich die Innigkeit der Empfindung vertrauen möchte. Jene Laura-Lieder nun, selbst in ihrer gereinigten Form, in welcher sie die Ausgaben der Schiller'schen Werke bieten, sind Ausbrüche einer gespannten Lei-

---

1) Wir weisen wiederholt auf die Gedichte hin, die Schiller in dem „Schwäbischen Magazin" von Haug (seit 1776) zuerst drucken ließ, dann auf die in der „Anthologie", welche er 1782 als „Musenalmanach" herausgab, endlich auf Manches in den „Nachträgen" von Boas, in Hoffmeister's Supplementen" und namentlich in Döring's „Nachlese ɔc." (Zeitz 1835).

2) Schon in der Ankündigung der „Rheinischen Thalia" (1784) spricht Schiller über die falsche Richtung seiner ersten literarischen Strebungen; bestimmter aber drückt er sich in der Vorerinnerung zum zweiten Theile seiner Gedichte in der ersten Ausgabe (1800) über die lyrischen Erstlingsversuche aus. Er nennt sie „die wilden Produkte eines jugendlichen Dilettantismus, die unsichern Versuche einer anfangenden Kunst und eines mit sich selbst noch nicht einigen Geschmacks". Daß er in der berühmten Recension der Bürger'schen Gedichte gewissermaßen über seine eigenen Jugendgedichte zu Gericht sitzt, hat schon Gervinus richtig bemerkt. Sonst findet man entschiedene Spuren der Selbstkritik in dem „Würtemberg'schen Repertorium der Literatur", das er mit Abel und Petersen herausgab.

denschaftlichkeit, die mehr über sich selbst reflektirt, als sie ihre Lebensinnerlichkeit ausspricht. Der übertriebene Drang, besonders in dem Gedichte „Die Entzückung an Laura", sammt dem Wortgepränge gestattet keine Koncentrirung des Gefühls auf den Gegenstand.

Die bekannte Hymne „An die Freude" fällt in die Mitte dieser Epoche. Mit Recht hat Schiller selbst darüber den Stab gebrochen. Er nennt sie in einem Briefe an Körner „ein schlechtes Gedicht", das „eine Stufe der Bildung bezeichne, die er durchaus habe hinter sich lassen müssen, um etwas Ordentliches hervorzubringen". Und in der That ist nicht leicht die unpoetische Erhitzung und Gedankenschwärmerei, sowie die geschmacklose Inkonsequenz der Wortsymbolik weiter getrieben worden als hier, wo ohne eine feste Grundbeziehung Anschauung an Anschauung gedrängt wird, die Darstellung von einem Bilde zum andern überspringt, ohne daß das eine zum andern paßt. Die forcirte Phantasie strengt sich an, nach allen Seiten ihren Gegenstand zu beleuchten, und doch wird kein rechtes Licht gewonnen. Alle Sorten menschlicher und anderer Wesen werden zusammengetrieben und um den Trinktisch versammelt — Todte, Kannibalen, Bösewichter, Lügenbrut, Wurm und Cherub sammt Seraph, am Ende noch selbst der gute Geist — dazu gesellen sich noch die Dekorationen des Hochgerichts, der Sterbebetten und des Leichentuchs neben dem Sternzelte, den Sonnen und des Himmels prächtigem Plane. Schon J. Paul hat auf diesen seltsamen Mischmasch aufmerksam gemacht und treffend bemerkt, „daß in dem Gedichte aller mögliche Jammer zum Wegtrinken und Wegsingen eingeladen sei" [1]).

Auch die „Resignation" gehört dem Kreise dieser Jugendgedichte an. Mag auch der Dichter späterhin die ursprüngliche rohere Form gemäßigt haben, so erscheint doch das Gedicht selbst in derjenigen, in welcher es vorliegt, ohne den Ton wahrer poetischer Belebung. Es ist ein Kind der subjektiven Verzweiflung, welche der ästhetischen Freiheit keine Macht gestattet. Es ist der Kampf des emancipativen Geistes gegen die traditionelle Überzeugung, wie er um jene Zeit die Gemüther bewegte, der hier

1) „Vorschule der Ästhetik", Bd. III, S. 887.

hervorbricht, ohne den Sieg oder den Punkt der Versöhnung durchblicken zu lassen. Es ist die traurige Zerrissenheit des Subjekts, die sich in trostlosen Reflexionen ausbreitet und durch einzelne poetische Züge nicht verdeckt wird.

Schon haben wir kurz vorhin angedeutet, wie die beiden lyrischen Gedichte: „Die Künstler" und „Die Götter Griechenlands", welche an der Grenzscheide dieser Epoche stehen, den Wendepunkt des poetischen Geschmacks unseres Dichters bezeichnen. Beide tragen das Gepräge einer höheren Kunstbildung, einer selbsterrungenen Mäßigung, aus beiden spricht das Resultat einer näheren Befreundung mit der altklassischen Dichtung, und wir können dieselben von dieser Seite her, wie wir schon gethan, mit Gervinus recht wohl Goethe's „Iphigenie" und „Tasso" vergleichen, in denen ebenfalls, freilich in höherer und vollendeterer Weise, die Befreiung von der Macht des individuellen Dranges und der Eintritt in das Heiligthum stiller Schönheit gefeiert wird. Auch rücksichtlich der Ansichten stehen beide Gedichte bedeutsam an der Grenze des ersten Stadiums der Schiller'schen Musenthätigkeit. Der Abschluß mit den früheren religiösen Überzeugungen spricht sich bestimmt genug darin aus; sie sind gewissermaßen Scheidebriefe, die er seiner ererbten, durch den Zweifel allmälig gebrochenen Weltauffassung ausstellt. Der Mensch, den er gleich im Eingange der „Künstler" als frei gewordenen schildert, der „mit aufgeschlossenem Sinn, mit dem Palmenzweige in der Hand" an des Jahrhunderts Neige steht, ist unser Dichter selbst in dem Bewußtsein männlich erkämpfter Selbstständigkeit, und in dem Worte:

„Frei durch Vernunft, stark durch Gesetze",

wiederholt er das Thema, das er im „Don Karlos" mit so großem Aufwande enthusiastischer Beredsamkeit des Weitern behandelt hatte. Eben so enthält das Gedicht die bestimmte Erklärung des Grundsatzes hinsichtlich der ganzen folgenden Stellung und Richtung des Dichters, nämlich Kultur und politische Freiheit auf dem Wege der Kunst und Poesie zu vermitteln und so zugleich auch Beide mit der Natur selbst in Einklang zu

bringen [1]). In den „Göttern Griechenlands" wird dieser Grundsatz nur konkreter, d. h. hier mit bestimmterer religiöser Farbe hingestellt. Dieses Gedicht ist die indirekte Feier des Siegs der Kunst über die Religion und das elegische Geständniß, daß dieser Sieg durch die christliche wie die philosophische Aufklärung der modernen Welt verkümmert werde. Die poetische Bedeutung beider Gedichte übrigens können wir vorzugsweise nur in der idealen Konception finden; in der Ausführung bemerkt man den Mangel an anschaulicher Unmittelbarkeit, den Schiller auch hier durch einen zu großen Aufwand rhetorischer Mittel zu ersetzen sucht. Besonders ist dieses der Fall in den „Künstlern", wo man von der Fülle und Breite der Darstellung schlechthin erdrückt wird, was uns den Genuß der vielen schönen Gedanken und reichen Beziehungen des Gedichts vielfach verleidet. Weniger vordrängend ist das oratorische Gewicht in den „Göttern Griechenlands", allein auch hier sollte doch das eigentliche Punktum lebendiger hervorspringen und sich mehr in einer entschiedenen, prägnanten Anschauung koncentriren, statt daß es in reflexiver Bildlichkeit bloß beschrieben und auseinandergelegt wird [2]).

Betrachten wir nun auch Schiller's dramatische Werke aus dieser Zeit, so haben wir bereits vorhin die Bemerkung gemacht, daß sie dieselben Ideen in derselben Form und in gleichem Fortschritte von der Rohheit der Leidenschaft bis zur abstrakten Besonnenheit, wo die Leidenschaft durch den reflexiven Gedanken bewältigt wird, vergegenwärtigen. Sie predigen insgesammt über das Thema der Freiheit, nur in verschiedenen Ausdrücken und Beziehungen. „Wer uns Gewalt anthut", sagt Schiller, „macht uns nichts Geringeres als die Menschheit streitig; wer sie feigerweise erleidet, wirft seine Menschheit weg." In diesen Worten haben wir das gemeinsame Motto für alle seine Tragödien aus dieser Zeit. Die „Räuber" sprechen den absoluten Trotz aus

1) Daß das Gedicht in diesem Betracht die poetische Anticipation der „Briefe über ästhetische Erziehung" ist, haben wohl schon Andere, z. B. Karl Grün, bemerkt.

2) Ein Gedicht von Heine mit gleicher Überschrift, in der „Nordsee", ist von größerer lyrischer Frische, wenn auch nicht von gleichem Ernste der Idee getragen.

gegen Alles, was das individuelle Subjekt in der Ordnung der Welt bedingen will; sie lehren das volle Naturrecht der Rousseau'schen Philosophie. In „Fiesko" erhebt sich die Freiheitsstimme gegen den Staat der Geschichte, in „Kabale und Liebe" ruft sie nach dem Urrechte der Gleichheit auf dem Grunde des Reinmenschlichen. „Don Karlos" sammelt alle ihre Töne zu einem vollen mächtigen Akkord, er ist der dramatische Hymnus auf die im freien Staate freie Menschheit, die poetische Theorie des kosmopolitischen Menschenthums. Sehr richtig haben wohl schon Andere, z. B. W. v. Humboldt, auch Hoffmeister, auf jenes Verhältniß hingedeutet, und namentlich Letzterer bestimmt ausgesprochen, daß „Don Karlos" mit den vorhergehenden Dramen in einer Richtung liege, sich zu jenen wie das Ziel zum Wege verhalte [1]).

Diesem Verhältnisse nach mußten nun die drei ersten Stücke mehr verneinend, einseitig revolutionär auftreten, während „Don Karlos" ganz eigentlich aufbauend, „konstitutiv" erscheint; jene geben den dialektischen Proceß des Freiheitsdranges, dieser das positive Resultat, die vernünftige Synthese der leidenschaftlichen Verwickelung. Sie alle stellen aber ein allgemeines Moment des menschlichen Strebens überhaupt und jener Zeit insbesondere in dem Elemente der subjektiven Persönlichkeit des Dichters dar, wie dieses auch bei Goethe der Fall ist, mit dessen Dramen und Werken aus der Sturmepoche sich jene Schiller'schen der Tendenz und Stufenfolge nach im Ganzen wohl vergleichen lassen. Dem „Götz" liegen die „Räuber", dem „Clavigo" und der „Stella" „Kabale und Liebe", dem „Egmont" „Fiesko", der „Iphigenie" „Don Karlos" gegenüber. So wie nun weiter in den Haupt-

---

1) Sehen wir von der etwas kleinmeisterlichen Weise ab, womit Hoffmeister aus dem Standpunkte des sogenannten gesunden Menschenverstandes und des ausschließlich Kant'schen Schulprincips Schiller's Dramen würdigt, so enthalten seine Bemerkungen viele recht zutreffende Gedanken und gewinnen um so mehr an Werth, je näher man sie mit der gezwungenen, metaphysischen Erklärungsweise von Hinrichs zusammenstellt. Beide freilich gleichen sich darin, daß sie zuviel erklären; wie denn Hoffmeister oft mit einer solchen Mikroskopie verfährt, daß keine frische Faser übrig bleibt. Vergl. Hoffmeister, „Supplement zu Schiller's Werken" (Stuttgart 1837 ff.). Hinrichs, „Schiller's Dichtungen nach ihren historischen Beziehungen und nach ihrem innern Zusammenhange" (Leipzig 1837 ff.).

personen der genannten Goethe'schen Stücke, nämlich in Götz, Clavigo, Fernando und Egmont, Goethe selbst der Träger der bezüglichen Ideen ist, so finden wir die Person Schiller's in Karl Moor, in Fiesko und fast noch mehr in dem Republikaner Verrina, in Ferdinand (in „Kabale und Liebe"), endlich in Posa unverkennbar dargestellt, indem diese Charaktere nach verschiedenen Seiten hin den subjektiven Drang des Dichters vertreten, wie dieser aus der Zeit sich in ihn eingeboren hatte und in seinem Verlaufe sich mit dem Fortgange der Bildung und Beruhigung desselben parallelisirte. In Karl spricht Schiller's erster jugendlicher Unwille mit der ganzen Welt, in den beiden politischen Charakteren seine Begeisterung für die bürgerliche Emancipation des Menschen, in Ferdinand das Erfülltsein von dem Reinmenschlichen gegenüber der socialen Unnatur und Verderbniß, in Posa das volle Ideal seiner freien, strebenden Seele, der edelste Enthusiasmus für die Menschheit selbst. Der ästhetischen Beschaffenheit nach stehen diese Stücke den Klinger'schen Dramen am nächsten, von denen sie wohl zum Theil mitbedingt sein mögen. Im Übrigen bilden sie in ihrem gemeinsamen Bezuge eine großartige Tragödie für sich, in der sich das Schicksal der sittlichen Idee und des sittlichen Willens vergegenwärtigt, und die um so bedeutsamer dasteht, als sie zugleich eben die subjektivste Tragödie des aus der Finsterniß der Leidenschaft nach dem Höchsten aufstrebenden Dichters selbst enthält.

Die „Räuber" (1781), denen als entfernter Stoff die wirkliche Geschichte eines durch seinen verstoßenen Sohn geretteten Vaters unterliegen soll [1]), verkündigen sofort die ganze dramatische Eigenthümlichkeit Schiller's sowohl nach Inhalt, Richtung als Behandlungsweise [2]). Sie bilden die Ouvertüre seiner sämmtlichen Werke in diesem Gebiete. Alle finden hier ihre Anfangspunkte

1) Vgl. „Schwäbisches Magazin".

2) Es ist interessant, daß dieses literarisch erste Kind der dramatischen Muse Schiller's, abgesehen von ähnlichen Nachahmungen, die es hervorrief, auch darin ein gleiches Schicksal mit Goethe's „Götz von Berlichingen" hatte, daß es keinen Verleger finden wollte, und der Verfasser es auf eigene Kosten drucken lassen mußte. Vgl. „Schiller's Leben" (Stuttgart und Tübingen 1845), S. 19.

und Wurzeln; alle sind nur eben so viele Metamorphosen des Wachsthums, die sich durch höhere Entwickelung, bestimmtere Bildung und Form unterscheiden, wir treffen in dieser dramatischen Erstgeburt Schiller's bereits die volle Energie seines subjektiven Wollens der Schwäche der Zeit gegenüber, die abstrakte Haltung des Menschlichen in Bezug auf die gegenständlichen Bedingungen der Natur und des Lebens, die konstruktive Gewalt in der Entfaltung der Handlung im Verhältniß zur innerlichen Motivirung und organischen Genesis, die drastische Hervorbildung der Leidenschaften, Gesinnungen, Gedanken, die Neigung zu äußerlicher Großartigkeit, zu ergreifender Bewegung, endlich die ganze rhetorische Fülle und kraftgenialische Gezwungenheit der Diktion, wie dieses Alles, freilich in verschiedenen Maßen und Formen, bis zum „Tell" hin sich bei ihm eigenthümlich bethätigt.

Das Stück, welches seiner allgemeinen Grundidee nach die Rechte der persönlichen Freiheit gegen den Gesammtdruck einer überlebten historischen Wirklichkeit darstellen und den Naturzustand dem verderbten, ungerechten Gesellschaftszustande gegenübersetzen soll, wofür die Räuber nur als die positivste Form gewählt erscheinen, ist nach des Verfassers bestimmt erklärter Absicht eine Art von „Don Quixotiade", die, so wie jene des Spaniers nicht bloß die Ritter geißelt, auch ihrerseits „nicht blos den ‚Räubern' gelten soll"[1]. Es fällt nach seiner Abfassung mitten in die Zeit des Druckes und der Spannung des Dichters auf dem Karlsinstitute und wurde in der Umgebung einer jugendlich-empörten Genossenschaft größten Theils gedichtet. Unter verstellter Krankheit und bei verbotenem Lampenlichte meist in später Nacht, arbeitete der aufgeregte Dichter, wie seine Schwester berichtet, daran und täuschte mehr als einmal den Herzog, der oft selbst die Zöglinge visitirte, durch andere vorgeschobene Studien. Umher drängten aus Nähe und Ferne allerlei antisociale und revolutionäre Bewegungen; eine aufklärerische Starkgeisterei bot Allem Trotz, was in Religion und Sitte den traditionellen Halt behaupten wollte. Diesen Einflüssen, welche sich selbst durch die strengste Klausur von der Anstalt nicht ganz abwehren ließen,

1) Vorrede.

fand sich Schiller beim Austritt aus der Letzteren plötzlich vollständig ausgesetzt. Die Wirkung auf ihn mußte um so stärker sein, als er, wie wir gesehen, von Natur mit einem intensiven Willensdrange begabt, durch den Druck der Karlsschule und aller in diesem pädagogischen Kerker obwaltenden Verhältnisse zur qualvollsten Selbstvereinsamung zusammengepreßt, in dem regsamsten Thätigkeitsstreben auf die Leerheit des Einerlei eines gezwungenen Lebens zurückgeworfen, dazu in die Mitte einer zu den verwegensten Gedanken aufgelegten Jugend hingestellt, sich zu dem höchsten Grade sowohl des Mißmuths und des Widerstrebens als auch der abstrakten ideal-phantastischen Weltansicht gesteigert fühlen mußte. So in sich gespannt, zugleich durch die Lektüre des Plutarch, Rousseau, Klopstock, Shakspeare und Goethe zu großartiger Stimmung und natur-genialischer Produktionslust getrieben, ließ er seinen vollen Drang in den „Räubern" wie einen brausenden Strom hervorbrechen, der, kunstvoll zurückgedämmt und endlich losgelassen, mit unwiderstehlicher Gewalt dahintobte. Das Stück sollte ein Buch geben, „das durch den Schinder verbrannt werden müsse". Sieht man auf seinen Ursprung, so kann man es wohl mit Hoffmeister „den Angstruf eines Gefangenen nach Freiheit nennen. Auch Goethe bezeichnet die „Räuber", wie „Fiesko" und „Kabale und Liebe", als „Produktionen genialer jugendlicher Unschuld und Unwillens über einen schweren Erziehungsdruck". Am sprechendsten drückt die Hauptperson, Karl Moor, die ganze Bedeutung des Stückes aus, wenn er sagt: „Das Gesetz hat noch keinen großen Mann gebildet, aber die Freiheit brütet Kolosse und Extremitäten aus." Er will sich selbst „Himmel und Hölle" sein, er fühlt sich aufgelegt und mächtig genug, „die schweigende Öde eines eingeäscherten Weltkreises mit seinen Phantasien zu bevölkern". Er ruft sein Pfui über „das schlappe Kastraten-Jahrhundert" und skizzirt überhaupt gleich anfangs die Physiognomie des ganzen Werks, auf dessen Ursprung Schiller selbst einen scharfen Tadel wirft, indem er es „eine Geburt nennt, die der naturwidrige Beischlaf der Subordination und des Genius in die Welt setzte" [1]).

1) Ankündigung der „Rheinischen Thalia".

Wir lassen die Frage bei Seite, ob und inwiefern das Drama aus einem gegebenen Stoffe entstanden, ob und inwiefern es sich an Klinger's „Spieler" lehne, wie viel Shakspeare eingewirkt, inwieweit Franz Moor eine versuchte Nachbildung von Richard III. oder Edmund im „König Lear" jenes großen Dichters sei, Punkte, die, wenn sie auch zum Theil zugestanden werden müssen, keine Bedeutung bei der Würdigung des poetischen Werths haben können. Sollen wir daher sogleich von diesem sprechen, so möchten wir sagen, daß er sich mehr in der Konception des Werks als in der Ausführung bekunde. Jene ist in der That eben so genialisch in der Auffassung der Idee als großartig und kühn in der Art, wie die Idee in die Wirklichkeit übersetzt wird. Der Räuber ist seiner ganzen Lage nach der unbedingteste Empörer gegen die menschliche Ordnung, er stellt sich ganz und gar nur auf sich, er kennt kein anderes Gesetz, keine andere Moral, keine andere Religion als sein Ich und seinen Entschluß, diesem Ich Alles zu opfern, sobald es um seine Existenz sich handelt. Er vertritt das reine Naturrecht der absoluten Individualität — welches der bekannte Jurist Hugo, in seinem „Naturrecht", die Todtschlagsmoral nennt. Andererseits gesellt sich zu dem Räuberleben die Gefahr; in ihr bewegt es sich und von ihr erhält es eigentlich seine Spannung und seine Bedeutung. Die Gefahr heischt Muth und Wagniß, und so findet sich der Räuber stets aufgefordert, seine individuelle Kraft einzusetzen, von ihr allein seine Freiheit und sein Leben zu erwarten. Überall bewegt er sich auf der Spitze des Abenteuers. Durch alles dieses aber verbreitet sich zugleich über seinen Stand der Schein der Phantasie, wodurch der Abscheu, der sich natürlich an solche Gesetzlosigkeit und ihre Verbrechen knüpft, gemildert wird. Wenn nun bei Schiller die Ausführung hinter der Auffassung im Allgemeinen zurückbleibt, so mag allerdings die Hauptursache davon in den eigenthümlichen Umständen liegen, unter welchen das Stück gebildet wurde; wie er denn selbst sagt, „seine ganze Verantwortung für das Stück sei das Klima, unter dem es geboren worden". Zunächst waltet durch das Ganze die gezwungene Leidenschaftlichkeit, in die der Dichter selbst sich zusammengepreßt fühlte, der Mangel an aller Herrschaft der Form über einen stoffderben Inhalt. Es ist das

Wüste und Wilde eines aufgebrachten Jugendtrotzes, welches die Erhabenheit des tragischen Kampfes ersetzt, es ist die knabenhafte Schulforcirung, wovon die Handlung durchdrängt, womit die Situationen geschildert, die Charaktere entworfen und entfaltet werden; es ist der ganze Unverstand eines jungen überspannten Menschen, der, wie er von sich selbst sagt, „sich zwei Jahre vorher anmaßte, Menschen zu schildern, ehe ihm nur einer begegnete“. Wir treffen daher namentlich in der Zeichnung der Personen einen überwiegenden Mangel an natürlicher und psychologischer Wahrheit, an scharfer und gehaltener Entwickelung, an angemessener Vermittelung der Extreme. Die Übertreibung, welche in Allem herrscht, ist in der Hauptperson koncentrirt. Karl Moor ist der tragische Vertreter der ganzen Stürmerei der Zeit. Er hat alle Elemente derselben in sich, bleibt aber in der Art und Weise, wie er sie an sich darstellt, unter der Höhe tragischer Wahrheit und Würde ganz zurück. Dieser Karl ist das Ideal für Knaben, wie schon Hegel richtig bemerkt hat, die sich an solchem Mundheldenthume erfreuen. Nennt er sich doch selbst am Ende „einen Knaben“, für dessen Anmaßung er „um Gnade“ ruft. Seine tragische Erhabenheit ist eben mehr eine phraseologische Großthuerei, als die That eines in sich gediegenen, auf sich gestellten Charakters. Eine an sich nicht so schwer zu verschmerzende Zurücksetzung von Seiten eines schwachen Vaters treibt ihn in die Sphäre des Verbrechens, das er an die Stelle des Gesetzes treten lassen will. Wenn er es nicht sagte, „daß zwei Menschen wie er den ganzen Bau der sittlichen Welt zu Grunde richten könnten“, so würde eigentlich Niemand an so etwas denken. Ihm gegenüber stellt sich sein Bruder, Franz, der in seiner Art ein eben so verfehlter Teufel ist, als jener ehemalige Leipziger Student ein ethischer Held. Sehr bezeichnend nennt ihn Carlyle „einen theoretischen Bösewicht“. Er übt seine Sündhaftigkeit nach den Grundsätzen der Doktrin; wie denn Schiller selbst ihn als das Produkt abstrakter Berechnung vorführt, in welchem er „das Laster in seiner nackten Abscheulichkeit enthüllen und in seiner kolossalischen Größe vor das Auge der Menschheit stellen wollte“. Abgesehen davon, daß die Schlechtigkeit in ihm eigentlich gar nicht recht motivirt ist, indem der Unwille über seine „Lappländernase“

und sonstigen Naturmängel nur schwach dabei betheiligt erscheint, ist es ein Zerrbild diabolischer Absolutheit, in welches keine Schattirung eintreten will und das sich gleich anfangs in einer überlangen Rede, die von forcirter Sophistik strotzt, so schwarz als möglich malt. Doch sind bei ihm einzelne Situationen trefflich ausgeführt. Der schwache Vater, welcher sich von diesem schlechten Sohne nur zu leicht überlisten läßt, steht zwischen Beiden wie ein verlorener Posten. Amalie, die oft bewunderte, präsentirt sich gleichfalls sofort in der vollen unnatürlichen Überspannung, wovon ihr ganzes Verhältniß zu dem Räuberhauptmann durchzogen ist. Keine Spur von innerlicher Seelenentfaltung, von wahrer Charakteristik der Leidenschaft. In dem Phrasenpathos giebt sie in ihrer Art dem Räubergeliebten nichts nach, für den sie eben nur sentimentale Worte zu haben scheint, indeß sie ihn mit etwas mehr Thätigkeit leicht retten könnte. Sie ist eine deklamirende Schauspielerin, aber keine liebende Julie oder herzergriffenes Klärchen. Das übrige Personal ermangelt nicht, sich in der ganzen Fülle seiner Gemeinheit und Verworfenheit auszusprechen, und wenn man sich vor überderber Kost nicht allzusehr fürchtet, kann man hier eine tüchtige Probe mit ihr machen. Wollen wir noch auf die Ausführung der Handlung sehen, so hat sie vor den meisten folgenden Stücken den Vorzug, daß sie ziemlich gerade fortschreitet und nicht durch zu viele Nebenpartien abgeleitet wird, wie dieses in fast allen Schiller'schen Stücken geschieht, welche zwischen diesem ersten und dem letzten, dem „Wilhelm Tell", in der Mitte liegen. Dieser drastische Fortschritt wird aber durch die Katastrophe um sein eigentliches Ziel gebracht. Diese ist nämlich mehr widerwärtig, als wahrhaft ideell ergreifend und erhebend. Die Art, wie sich Karl selbst zur Sühne der beleidigten Gesetze und der mißhandelten Ordnung opfert, indem er sich zum Besten eines armen Schelms der Gerechtigkeit überliefert, klingt zu philanthropisch matt und zu theoretisch-philosophisch, als daß wir uns dadurch erhoben finden könnten. Sie verräth zu sehr die moralische Absichtlichkeit, die Schiller eigenem Geständnisse nach (Vorrede) mit ihr hatte; wie er denn sogar meint, daß er ihretwegen seiner Schrift „mit Recht einen Platz unter den moralischen Büchern versprechen dürfe". Sonst bewährt

sich in dem Stücke unverkennbar ein kraftvolles, wenn auch unreifes dramatisches Talent, das, in der Behandlung Shakspeare nacheifernd, „sich nicht in die allzu engen Pallisaden von Aristoteles und Batteux einkeilen lassen will". Freilich fehlt nur die innerlich organisirende Macht des Shakspeare'schen Genius, sowie dessen Kunst, das Gemeine durch seine Stellung zur Idee des Ganzen zu mildern. Einzelne gelungene Scenen, in denen die Naturschilderung sich an die menschliche Stimmung trefflich anschließt, beweisen, wie gut Schiller das darzustellen vermochte, was in den Kreis seiner Anschauungsfähigkeit fiel. Ein besonderes Verdienst des Stücks darf man noch darin finden, daß es nächst Lessing's „Emilia Galotti" und Goethe's „Götz von Berlichingen" das entschiedenste Gegengewicht in die Waagschale warf, wodurch die formale französische Tragödienmechanik aufgewogen wurde. Daß übrigens Schiller selbst, der sich bei dem ersten Erscheinen desselben nichts Geringes darauf einbildete, späterhin ein strenges Gericht darüber hielt, mag nicht unbemerkt bleiben [1]).

Die „Räuber" wirkten in ihrer Art mit ähnlicher Macht auf das Publikum als Goethe's „Götz" ein halb Dutzend Jahre früher; denn gleich diesem trafen sie auf die Sympathien, welche die Epoche beherrschten. Sie wurden in ihrer Art das Vorbild einer Reihe von Räuberstücken und Räuberromanen, wie der „Götz" von Ritterdichtungen. Wie unter diesen Babo's „Otto von Wittelsbach" für das ansehnlichste und angesehenste gelten muß, so hat unter jenen Zschokke's „Abällino, der große Bandit", die größte Berühmtheit erlangt. Sonst erinnert Byron's „Korsar" bedeutend und unverkennbar an die „Räuber". Der Korsar Konrad ist der Zwillingsbruder von dem Räuber Moor. Auch jenen hatte

1) Schon haben wir an solche selbstkritische Stellen in der Ankündigung der „Rheinischen Thalia" erinnert. Außerdem giebt Schiller auch in dem „Würtembergischen Repertorium der Literatur", St. I, Nr. 9 eine scharfe Selbstbeurtheilung des Werks. Ein interessanter Beitrag zur „Räuber" Literatur ist K. Richter's „Schiller und seine Räuber in der französischen Revolution" (1865).

„Mit Gott und Welt
Sein Thun und Handelen in Krieg gestellt.“ [1])

Die „Räuber“, welche in Mannheim, wo damals neben Iffland die vorzüglichsten Bühnentalente, z. B. außer Andern besonders Beck und Beil, wirkten, mit dem größten Erfolge zuerst aufgeführt wurden, leiteten Schiller ein- für allemal auf die Bahn, die ihn zu den rühmlichsten Werken und größten Triumphen in diesem Fache führen sollte. Zunächst folgte „Fiesko“ (1783), ein Stück, welches den „Räubern“ gegenüber eben so wohl ein Fortschritt als ein Rückschritt genannt werden kann. Die kritischen Stimmen haben sich von Anfang bis jetzt über dasselbe sehr getheilt. „Fiesko“, sagt A. W. Schlegel, „ist im Entwurfe das verkehrteste, in der Wirkung das schwächste unter den drei dramatischen Erstlingsstücken Schiller's.“ Dagegen hat der berühmte englische Romanschreiber, Bulwer, dieses Trauerspiel für das beste unter den übrigen von Schiller erklärt. Dieser selbst hält es jedenfalls für bedeutender als die „Räuber“, worin ihm namentlich Hinrichs und Gervinus beistimmen, jener aus dem Gesichtspunkte der Hegel'schen Rechtsphilosophie, indem er darin einen politischen Fortschritt, den Übergang von Familie und Ständen zum Staate, dramatisirt findet, Gervinus aus dem Gesichtspunkte der Richtung auf das Historische, als auf dessen Wege Schiller als Dramatiker eigentlich groß geworden sei. Wir können nun der Ansicht von Gervinus insoweit beistimmen, als auch wir dafür halten, daß Schiller's dramatischer Beruf sich eigentlich nur auf dem Gebiete der historischen Tragödie angemessen bewähren konnte, und daß in dieser Hinsicht „Fiesko“ allerdings ein Fortschritt zu nennen ist, da er diese Bahn des Dichters einleitet. Auch geben wir zu, daß ihm eine höhere tragische Idee zum Grunde liegt und der sittliche Ernst sich reiner darin bethätigt. Insofern uns nämlich das Stück aus der naturrechtlichen Anarchie, welche in den „Räubern“ dargestellt erscheint, zur Anschauung der freien Staatsordnung führen will, erhebt es sich allerdings über die Sphäre der letztern — es wird zur Tra-

---

1) Vgl. A. Böttiger's Übersetzung von Byron's Werken.

gödie der politischen Freiheit, während diese die Tragödie der Verirrung der socialen Idee darstellen. Sehen wir nun aber auf das dramatisch-poetische Moment als solches, so bedenken wir uns nicht, die Produktion der ersten schlechthin nachzusetzen. Es fehlt vor Allem an konsequenter Durchführung der Idee, an echt dramatischem Organismus. Statt jene Idee, welche wir als den Kampf für die politische Freiheit bezeichnet haben, durch das Ganze als treibendes Moment walten zu lassen und auf sie das eigentliche Interesse der Handlung zu koncentriren, geht sie in dem Verlaufe derselben gewissermaßen verloren. Die Intrigue tritt an die Stelle der rein tragischen Entwickelung und die Katastrophe bleibt hinter der erregten Erwartung zurück. Das bis zum Äußersten gesteigerte Pathos kann diesen Mangel nicht verdecken, vielmehr nur dienen, den tragischen Gehalt noch mehr zu schwächen. Wenn das Stück auf diese Weise den „Räubern" an dramatischer Ökonomie und Energie nachsteht; so überbietet es dieselben beinahe an forcirter Leidenschaftlichkeit und geschmackloser Übertreibung des Ausdrucks. Überhaupt hat sich die Willkür in der ganzen Darstellung mehr Recht angemaßt, als mit der sogenannten poetischen Licenz verträglich ist. Die Freiheiten, welche der Dichter sich nach eigenem Geständnisse hinsichtlich der Geschichte herausgenommen (er nennt seinen „Fiesko" selbst „einen untergeschobenen"), sind mehr kalte, gezwungene Berechnungen, als wahre Phantasie, wofür er sie selbst ausgeben möchte [1]). Vor Allem drückt den Dichter die Tendenz, welche, wie wir oben schon bemerkt, überhaupt seine Dichtungen mehr als billig beschränkt. Er wählte, wie er sagt, „für das kurze Gesicht der Menschheit, die er belehren will", und haftete zu sehr an dem Zwecke, „uns den Spiegel unserer ganzen Kraft vor die Augen zu halten". Die Folge war eben die Hinaufschraubung der Handlung wie der Personen und der Diktion zu leeren Erhabenheiten, Effektpunkten und kraftgenialischen Ausbrüchen. Das Getümmel der Staatsaktion übertobt die Kunst stiller Motivirung und lebendiger Entwickelung. Überhaupt waltet in dem Stücke mehr der verständige Mechanismus als die Pro-

1) Vorrede.

duktivität des Genies, wie der Dichter selbst zu fühlen schien [1]). Besonders drängt sich diese Mechanik in der Charakteristik auf, in welcher Hinsicht ihm die Absicht nicht gelungen ist, „die kalte, unfruchtbare Staatsaktion aus dem menschlichen Herzen herauszuspinnen und eben dadurch an das menschliche Herz wieder anzuknüpfen" [2]).

Der Hauptcharakter (Fiesko) ist ohne Konsequenz in politischer wie in psychologischer Hinsicht, dabei maßlos in seinen Reden, gezwungen in der ganzen Erscheinung. Die politische Intrigue und der jämmerliche Verrath, deren er sich gegen die Julia, die Schwester des Dogen, zu Schulden kommen läßt, erscheint als eine sittliche Ehrlosigkeit und als gesinnungslose Gemeinheit. Verrina, obwohl bestimmter gehalten, erinnert, wie Fiesko an Cäsar, so seinerseits zu sehr an Brutus, um uns das Shakspeare'sche Meisterwerk, den „Julius Cäsar", nicht stets zur Vergleichung in's Gedächtniß zurückzurufen. Auch tritt die gesuchte republikanische Römergröße etwas zu absichtlich in ihm hervor, als daß man darüber nicht verstimmt werden sollte. In der Art seiner politisch-pathetischen Rhetorik scheint er als der Vorläufer des Posa, der nur seine Wiederholung in höherer Potenz und Form ist. Daß Verrina Schiller's eigenen sittlichen und politischen Sinn in dem Stücke vorzugsweise darstellt, läßt sich nicht verkennen. Aus dem jungen Burgognino reden die Max, Mortimer und übrigen Jugendenthusiasten der Schiller'schen Charaktergalerie. Der Mohr Hassan, von Gervinus ein Meisterstück genannt, scheint uns ein Schulspecimen von komischer Humoristik, an dem „der konfiscirte Mohrenkopf", den Schiller selbst ihm beilegt, das Natürlichste ist. Daß die weiblichen Charaktere am wenigsten gelungen sind, haben seit Dalberg, dem Intendanten des Mannheimer Theaters, die meisten Kritiker und Schiller selbst anerkennen müssen. Die Frauencharakteristik wollte ihm nun einmal überhaupt nicht gelingen. Getrieben und gedrängt von der Freiheitsidee, gehoben von dem imperativen Pflichtgesetze, entbehrte er der stillen Innerlichkeit und reinen Naturanschauung, wodurch allein man das

1) a. a. O.
2) a. a. O.

Wesen der Weiblichkeit, das auf jenen beiden Faktoren beruht, erkennen und würdigen kann. Mehr als bei der männlichen Charakterzeichnung wird hier die psychologische Kunst der Gemüthsentfaltung vorausgesetzt. Nicht bloß hinter Goethe's, auch hinter Shakspeare's Frauengestalten mußte er darum mit den seinigen um so weit zurückbleiben, als diese beiden poetischen Meister ihn an natürlicher Wahrheit, tiefer Seelenkunde und reiner Beobachtung übertreffen. Schiller's „Frauencharaktere" leiden insgesammt an dem Mangel individueller Bestimmtheit und Gemüthsleben, und dieser Mangel macht sich gerade im „Fiesko" mehr als sonst bemerkbar. Leonore ist gleich empfindsam wie Amalie in den „Räubern", aber auch gleich wortmächtig, dabei gezwungen und sentimental-sophistisch, starkwitzig in ihrem Liebesdrange, übertrieben in Allem. „Ihr Brutus soll eine Römerin umarmen — sie will eine Porzia sein." Sie ist und bleibt aber eine forcirte Schauspielerin. Julia soll nur als „feine, weltgewandte Kokette" gelten, sie ist aber in ihrer Art eben so gezerrt als Lenore, weder weiblich-schlau, noch geistreich-buhlerisch, affektirt in jedem Zuge. Dazu kommt, daß beide Frauen, trotz ihrem vordringlichen Herantreten, doch in Absicht auf das Wesen und Forttreiben der Handlung nicht viel mehr als Statistinnen sind. Sie dienen eigentlich nur dazu, uns den Charakter des Fiesko zu verderben, der beiden gegenüber als ein herzloser Modeheld erscheint, sichtbar mehr verliebt in seinen epigrammatischen Witz als in die Frauen, seinem großen Werke gegenüber den Egmont anticipirend, ohne dessen Geist und Wahrheit zu besitzen. Auch fehlt in dem Stücke die objektive Motivirung des empörerischen Unternehmens durch eine entsprechende Volksstimmung, vielmehr erscheint es mehr nur als das subjektive Gelüst des Unternehmers, wogegen im Egmont gerade dieser objektive Gehalt der persönlichen Tragik des Helden die höhere Bedeutung giebt. Übrigens ist kaum nöthig zu erinnern, daß die Tragödie uns die Anstrengung der republikanischen Wiedergeburt Europa's vergegenwärtigt und eine Art poetisches Vorspiel der revolutionären Katastrophe vorstellt, welche einige Jahre später die Weltgeschichte auf neue Bahnen lenkte. Das Stück ist wesentlich auf Veranschaulichung der reinen Idee des Republikanismus gerichtet und

insofern ganz der Zeit entsprungen. Die amerikanische Revolution und die Symptome ähnlicher Bewegungen in Europa drängten auf diese Idee hin. Auch die spätere Umarbeitung des Stücks, in welcher Fiesko auf die Herrschaft verzichtet, beweist dies, sowie die Worte desselben in der vorliegenden Form: „Ein Diadem erkämpfen ist groß, es wegwerfen, göttlich! Geh unter, Tyrann! — Sei frei, Genua, und ich dein glücklichster Bürger!“ die republikanische Richtung auf's entschiedenste aussprechen [1]). Deshalb liegt denn auch die eigentliche Betonung auf Verrina, nicht auf Fiesko. Daß freilich der Dichter diese seine ideelle Absicht durch die Inkonsequenz der Ausführung verfehlt hat, ist gleich anfangs von uns bemerkt worden.

Neben dem Mangel in der dramatischen Charakteristik und der innerlichen Organisation könnte noch manches Andere berührt werden. Dahin gehört z. B. die inkonsequente, forcirt großmüthige Behandlung der Verrätherei des Mohren, eben so die unmotivirte Wichtigkeit, welche Verrina auf seine Tochter Bertha legt, wobei noch die ganz geschmacklose, ja widerwärtige Übertreibung zu bemerken, womit diese Wichtigkeit ausgesprochen wird, während das Verhältniß zwischen ihr und Burgognino im Ganzen eben so episodisch erscheint als das zwischen Max und Thekla im „Wallenstein“, zwischen Rudenz und Bertha im „Tell“. Endlich ist die Katastrophe höchst indignirend, statt wahrhaft ergreifend. Verrina, der groß- und hochstrebende Republikaner, mordet durch Hinterlist seinen Freund und begleitet den Verrath noch mit einem Worte des Hohns. Auch Brutus mordete Cäsar, den väterlichen Freund, aber schändete im Morde nicht sich selbst. Schiller würde viel besser den zufälligen Untergang, welchen die Geschichte enthält, beibehalten haben. Er meint freilich, er hätte hier die Geschichte gerade deswegen verändern müssen, weil das Drama keinen Zufall gestatte; allein, es kam nur darauf an, daß er es verstand, den Zufall mit der Absicht und Macht des Schicksals zu begaben. Sonst stören noch die vielen Reminiscenzen an

---

1) Aufz. II, Sc. 19. Vgl. K. Gödeke's historisch-kritische Ausgabe Schiller's, Bd. III, S. 185 ff.

„Emilia Galotti" und Shakspeare, so in Beziehung auf den Letztern besonders die Monologe Fiesko's (Aufz. II, Sc. 9 und Aufz. III, Sc. 2). Der ganze fünfte Akt ist eine Karikatur Shakspeare'scher Schrecklichkeit. — Die dramatische Wirksamkeit einzelner Situationen soll indeß bei allen diesen Mängeln keineswegs verkannt werden. — Daß der historische Fiesko ein Lieblingsheld von Rousseau war und Schiller deshalb um so mehr für sich einnehmen mochte, daß das Stück, für die Mannheimer Bühne bearbeitet, hier nicht ansprechen wollte, daß der Dichter es späterhin mehr im Sinne des „Don Karlos" umarbeitete, jedoch in seinen Werken die erste Form im Wesentlichen beibehielt, mag nur noch in flüchtiger Bemerkung angedeutet werden.

Ziemlich gleichzeitig mit „Fiesko" wurde „Kabale und Liebe" aufgefaßt und ausgearbeitet. Beide Stücke waren noch empfangen unter dem Drucke des Militärdienstes in Stuttgart; geboren aber wurden beide unter den Wehen einer trostlosen Verbannung und Verlassenheit. Ein Wirthshaus in Oggersheim bei Mannheim, wohin sich der Dichter mit seinem Freunde Streicher vor der gefürchteten Verfolgung seines despotischen Herzogs zurückgezogen, war der erste Schauplatz der poetischen Mühen und Sorgen, womit dieses neue Trauerspiel bei dem aufmunternden Klavierspiele des treuen musikalischen Genossen zum Theil ausgeführt wurde, um in Bauerbach unter der pflegenden Hand einer gastfreundschaftlichen Gönnerin, der Frau v. Wolzogen, vollendet zu werden. Diese Umstände der Empfängniß und Geburt haben dem Stücke unverkennbare Spuren aufgedrückt. Besonders mögen manche Anschauungen und Seelenerfahrungen aus dem eben genannten Aufenthalte in der Familie Wolzogen Einfluß gehabt haben, wohin wir wohl vor Allem die heftige, aber unerwiederte Neigung Schiller's für die Tochter seiner Gastfreundin, Lotte v. Wolzogen, rechnen können. Die damalige Unsicherheit der Existenz des Dichters, Mangel an Gemüth auf Seiten der Geliebten, auch wohl der Standesunterschied, alles dies scheint einem näheren Verhältnisse entgegengewirkt zu haben. Der Standesunterschied namentlich ist es, welcher in dem Werke hauptsächlich betont wird. In einem gleichzeitigen, etwas langen und redseligen Hochzeitsgedichte, gerichtet an ein in der Familie erzogenes Mädchen, wird das

ewige Vorrecht des Herzens dem geschichtlichen Ahnenrechte entschieden gegenübergestellt. Die Worte:

„Wie mühsam sucht durch Rang und Ahnen
Die leidende Natur sich Bahnen!“

drücken wohl Schiller's schmerzliches Erfahren in jener Hinsicht aus, und wenn es weiter heißt, daß er lieber „bei einer Seele stehen will, der die Empfindung Ahnen gab“, so mag damit auf die aristokratische Unempfindlichkeit des Gegenstandes seiner Liebe gezielt werden [1]).

Durch seine oppositionelle Tendenz schließt sich das Stück an die beiden vorhergehenden an. Es ist ein poetischer Freiheitsruf in seiner Art. Wenn in den „Räubern“ das objektive Gesetz überhaupt verneint wird, indem sich das Individuum an seine Stelle setzen will, wenn in „Fiesko“ das Recht der Revolution gegen den historischen Staat versucht wird; so ist es in „Kabale und Liebe“ das sociale Privilegium, welches in seiner Unwahrheit, Rechtswidrigkeit und sittlichen Verderblichkeit zur Darstellung kommt. Es bietet eine poetische Wiederholung der Rousseau'schen Predigt gegen die Ungleichheit unter den Menschen [2]) und gegen die aus dieser Ungleichheit entspringende Verdorbenheit der bevorzugten Stände. Das Recht des Menschen wird der Anmaßung traditionellen Ranguntcrschiedes und unsittlicher Spekulation mit dem Heiligsten der Natur, der Liebe, entgegengestellt. „Kabale und Liebe“ verkündet so ebenfalls das Thema der Revolution in seiner wesentlichen Grundbedeutung. Das Stück ist die Vorabnahme der wichtigen Frage von Sieyes: „Qu'est ce que le tiers-état?“ mit deren Beantwortung das Siegel der Revolution zuerst vollkommen gelöst wurde. Die Fabel ruht auf einem Liebesverhält-

1) S. „Schiller's Leben“ (Stuttgart 1851), S. 60 ff., sowie „Schiller's Beziehungen zu Eltern, Geschwistern und der Familie Wolzogen“ (Stuttgart 1859).

2) Es ist bekannt, daß zu den frühesten Schriften Rousseau's seine bekannte Preisschrift: „Sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes“ gehört, worin die revolutionäre Grundfrage über die natur- oder urrechtliche Gleichheit der Menschen zuerst entschieden vor das Forum der Wissenschaft und der Öffentlichkeit gezogen wurde.

nisse, in welchem die Ungleichheit der Stände sich ausgleichen will, und an welches das ganze weitere Sittengemälde sich anlehnt. Ferdinand, der Sohn des Präsidenten, vertritt das Recht der menschlichen Empfindung, während dieser vornehmlich die Vorurtheile und die daran sich knüpfende Verderbtheit der Gesinnung repräsentirt. Die Worte des Ersteren: „Laß doch sehen, ob mein Adelsbrief älter ist, als der Riß zum unendlichen Weltall, oder mein Wappen gültiger, als die Handschrift des Himmels in Luisens Augen. — Ich bin des Präsidenten Sohn. — Ebendarum!" bezeichnen den Standpunkt und die ganze Haltung des Stücks, das allerdings darin einen richtigen tragischen Takt verräth, daß die Einseitigkeit des subjektiven Strebens nach beiden Seiten hin dem Schicksale verfällt, dessen „Sterne in der Brust der Handelnden selbst" hier zur Anschauung gebracht werden. Inhalt wie ganze Physiognomie dieses Trauerspiels charakterisiren es als ein sogenanntes bürgerliches. Es liegt insofern, als hier Hof-, Stände- und Beamtenintriguen zu tragischen Hauptmotiven gemacht werden, in der Richtung, welche durch Lessing's „Emilia" eingeschlagen und bei uns eine Zeit lang zur dramatischen Mode wurde; denn, wie Goethe richtig bemerkt, pflegte man seit jenem berühmten Stücke die Präsidenten und geheimen Sekretäre vorzugsweise als die Sündenträger in unsern dramatischen Produktionen aufzuführen. Schiller's Werk hat in dieser Beziehung den Ton des Lessing'schen Trauerspiels zuerst mit Nachdruck wieder angeschlagen und zu einer Unmasse von Nachahmungen, unter denen die von Kotzebue und Iffland die bekanntesten geworden sind, Veranlassung gegeben. Das Stück ist nach seinen eigenen Worten „eine allzufreie Satyre und Verspottung einer vornehmen Schurken- und Narrenart".

Was die poetische Behandlung angeht, so steht „Kabale und Liebe" unter den beiden vorhergehenden, obwohl es den „Fiesko" in der Wirkung auf das Publikum bei Weitem übertraf. Zunächst muß die poetische Auffassung als eine zu gewöhnliche, um nicht zu sagen, gemeine bezeichnet werden. Der Dichter hat den Gegenstand in keiner Hinsicht unter einen frei idealen Gesichtspunkt zu stellen verstanden. Was dann die Ausführung angeht, so verdirbt eine durchgeführte Überspannung und falsche Empfind-

samkeit alle natürliche Wahrheit, welche in dieser tragischen Sphäre gerade vorzugsweise gefordert wird. Die Intrigue und gewissenlose Verderbtheit auf der einen, die gutgesinnte Menschlichkeit und seelenadlige Idealität auf der andern Seite treten sich in unvermitteltem Kontraste gegenüber. Die Bosheit und großmüthige Edelsinnigkeit verhalten sich wie äußerste Pole, deren Abstoßung um so mehr auffällt, als der eine durch den Vater, der andere durch den Sohn vornehmlich dargestellt wird. Beide Charaktere sind, jeder in seiner Art, zu übertrieben, als daß sie wahr und poetisch anziehend sein könnten. Der letztere möchte indeß wohl dadurch an Interesse gewinnen, daß er die drangvollen edlen Gesinnungen des Dichters selbst wesentlich ausspricht, der sich daher in ihm nach einer bestimmten Seite hin nicht minder abspiegelt als im Karl Moor und Posa. Ferdinand will sehen, „ob die Mode oder die Menschheit auf dem Platze bleiben wird", und sagt hiermit das Stichwort der Schiller'schen Muse. Ohne rechte Individualität erscheint er als ein Probemuster überschwänglich-sentimentaler Liebesjünglinge. Die übrigen Beziehungen und Personen sind in gleichem Verhältnisse behandelt. Das schlichte Bürgerthum wirft sich dem blasirten Adelthume in der Person des Musikus Müller frisch, aber doch zu derb-gemein entgegen; die prägnanten Redensarten klingen zu vorlaut und zu gesucht hervor, als daß sie ein ästhetisches Recht ansprechen könnten; so wie wir denn gleich hier die Bemerkung anknüpfen können, daß überhaupt der ganze Ton des Stücks vielfach an die ungeheuerliche Beredsamkeit in den „Räubern" erinnert und sich durchweg im Überflusse eines kraftsüchtigen Pathos gefällt, was bei keiner der Personen übler lautet, als bei der Emilie Milford, die sich gern als eine großartige Britin geben möchte, aber in ihrem ganzen Auftreten das stolze Vaterland nur kompromittirt. Ein durchaus verfehlter, falsch gestellter Charakter, der ohnedies durch die grundlose sittliche Gemeinheit, welche in ihm ohne geistiges Gegengewicht hervortritt, aller poetischen Haltung entbehrt, nebenbei auch durch die Art, wie er an die Orsini in „Emilia Galotti" erinnert, sich unangenehm genug ausnimmt. Überhaupt zeigt die ganze Weise, in welcher die Menschen vorgeführt werden, daß Schiller sie damals nur noch vom Hörensagen kannte. Der Charakter des Sekretärs

Wurm und sein Verhältniß zum Präsidenten ist widerwärtig übertrieben und ohne Wahrheit. Luise, die bürgerliche Geliebte Ferdinand's, bewegt' sich auf einer Gemüths- und Bildungshöhe, der man ansieht, daß sie eine geschraubte, angezwungene, eben dem Bürgermädchen nicht ganz natürliche ist. Man merkt ihr die Schule an, in welche sie bei Ferdinand gegangen. Dies wittert auch die große Britin. „Nein, Mädchen", sagt sie, „nein, diese Größe hast Du nicht auf die Welt gebracht und für Deinen Vater ist sie zu jugendlich. Lüge mir nicht, ich höre einen anderen Lehrer!" Ihre Sentimentalität klingt zu sehr nach Romanlektüre. Hätte Schiller uns nicht ein reines Herzensverhältniß schildern wollen, wäre es dagegen seine Absicht gewesen, in dieser Persönlichkeit eine durch solche Verbildung gefälschte Charakterstimmung darzustellen oder zu parodiren, so könnten wir eher sagen, daß die Charakteristik gelungen sei; in dem ernstlich-tragischen Verbande aber, in welchem sie so bedeutend steht, fehlt ihr die unbefangene Gemüthswahrheit und damit alle poetische Berechtigung. Die unmotivirte, man möchte sagen, dumme Zurückhaltung, womit sie das Unglück herbeiführt, ist vollends dramatisch ganz abgeschmackt. Auch hier wie in den beiden vorhergehenden Trauerspielen mangelt der Katastrophe die echt tragische Bedeutung und Größe. Das Spiel eines „kläglichen Mißverständnisses", wie es Luise selbst nennt, dem sie freilich mit einem kleinen Worte hätte abhelfen können, muß das Unglück herbeiführen, von dem wir gerührt und gehoben werden sollen. Der gräßliche Fluch des Sohnes gegen den Vater, das gemein-giftige Schimpfen des Sekretärs Wurm dem Letztern gegenüber, der ihm, wie Herzog Hektor Gonzaga in „Emilia Galotti" dem Marinelli, dessen verzerrter Doppelgänger dieser Wurm ist, die Schuld des Unheils aufbürden will, überhaupt all das ungestüme Geberden am Ende des Stücks kann uns seine mangelnde tragische Kraft nicht ersetzen [1]). Sollen wir es kurz sagen, so ist das Stück durch und durch

---

1) „Sie machen Kabale", heißt es in der Parodie „Shakspeare's Schatten" unter Anderm von den Sekretären, Kommerzienräthen, Husarenmajors der Ifflands und Kotzebues. Aber was machen seine eigenen Präsidenten und Sekretäre hier Anderes?

Karikatur, im Guten wie im Bösen, in der Leidenschaft wie in der Intrigue, in den Personen wie in der Sprache, die es bei ihrer gesuchten Überschwänglichkeit und platten Breite zu keinem Ausdrucke reiner Empfindung kommen läßt. Das Ganze peinigt, aber rührt nicht. Auch hat die Kritik ihm am wenigsten Gnade widerfahren lassen. Schiller selbst meint, daß die „gothische Mischung von Komischem und Tragischem" dem Stücke wohl schaden könne. Es ist aber nicht sowohl dieses als die gänzliche Armuth an Poesie, weswegen ihm der Stab gebrochen werden muß.

Wenn nun Schiller die ästhetische Mangelhaftigkeit dieser drei Jugenddramen, deren Vorstellung „die Jünglinge und die Menge", wie Goethe berichtet, besonders heftig forderten, selbst genug fühlte, um an eine Umarbeitung derselben ernstlich zu denken, so können wir sie wohl immerhin als bedeutende Zeichen eines ringenden Genius, sowie als Denksteine eines eigenthümlichen Geistes der Zeit gelten lassen und anerkennen. „Über alle drei", sagt uns Goethe, „dachte er nach, ob es nicht möglich würde, sie einem mehr geläuterten Geschmacke, zu welchem er sich herangebildet hatte, anzuähnlichen. Er pflog hierüber in langen schlaflosen Nächten, dann aber auch an heitern Abenden mit Freunden einen liberalen und umständlichen Rath." Allein „das daran Mißfällige" befand sich zu innig mit der Form und dem Gehalte verwachsen, als daß man daran hätte rühren mögen. Man glaubte daher, sie auf gut Glück, wie sie einmal „aus einem gewaltsamen Geiste" entsprungen waren, der Nachwelt überliefern zu müssen [1]).

In bedeutsamer Folge reiht sich an jene Stücke „Don Karlos" an [2]). Er schließt in erhabener, breiter Wölbung zusammen, was sie nach einzelnen Seiten hin aufgebaut. Er verhält sich ihnen gegenüber verneinend und bejahend zugleich, jenes, indem er ihre Einseitigkeit abweist und die Ordnung des Rechts als solche vertritt, dieses, indem er ihre besondern Tendenzen in

1) Goethe, „Werke", Bd. XXXV, S. 352.

2) Der Gegenstand war schon vor Schiller poetisch behandelt worden, z. B. novellistisch von dem Franzosen St. Real, dramatisch von Mercier, welche beide Arbeiten Schiller auch recht gut kannte.

der höheren Rechtsordnung anerkennt. Wir können daher in ihm weder mit Hoffmeister eine Art zweiten Theil zu den „Räubern", mit dessen Gedanken sich Schiller allerdings einige Zeit herumtrug, finden, noch eine bloß höhere Fortführung des „Fiesko", wofür ihn Hinrichs aus dem Gesichtspunkte der Hegel'schen Rechtsphilosophie halten will. Nach ihm soll nämlich darin die Erhebung des Staats aus der republikanischen Form zur konstitutionellen Monarchie veranschaulicht werden, welche bekanntlich jenem Philosophen als die vollkommenste Verfassung gilt [1]). Noch weniger können wir die Idee dieser Tragödie auf den Gegensatz und Widerspruch zwischen der realen Wirklichkeit des Katholicismus und der Idealität des Protestantismus zurückführen, wie dieses Andere, z. B. Grün, versuchen. Wollen wir auch nicht abreden, daß das protestantische Princip allerdings aus dem Marquis Posa spricht, so spricht es doch aus ihm nicht mit dem Bewußtsein des religiösen Gegensatzes gegen den Katholicismus als solchen, sondern weil der philosophische Kosmopolitismus des Marquis mit dem allgemeinen Wesen und Standpunkte des Protestantismus natürlich zusammenfallen und so auch den Katholicismus, namentlich unter den gegebenen Umständen, berühren muß. Es scheint uns jene Annahme eben so einseitig, als wollte man das Werk für ein Familienstück halten, worauf es nach Schiller's eigenem Geständnisse ursprünglich angelegt war, oder für ein bloßes Liebes- und Freundschaftsstück, weil beide Momente in ihm mitwalten. Das Letztere lehnt Schiller selbst entschieden ab [2]). Doch könnte man Beides von der Arbeit behaupten, wäre sie eben nach dem früheren Plane und in dem Sinne der vorderen Akte, wie diese in den ersten Heften der „Thalia" (1784) erschienen, ausgeführt worden [3]). Denn hier haben die privaten Verhältnisse und der anti-

1) Gegen die monarchische Tendenz erklärt sich sogar Schiller selbst, indirekt wenigstens, in den Briefen über „Don Karlos", indem er von Posa sagt: „Alle Grundsätze und Lieblingsgefühle des Marquis drehen sich um republikanische Tugend."

2) „Briefe über Don Karlos", besonders Brief 3 und 8.

3) Diese „Fragmente" verdienen auch deswegen Vergleichung, weil man in ihnen noch das volle Übergewicht der Drangüberschwänglichkeit findet, welche in der späteren Bearbeitung bedeutend gemäßigt erscheint, obwohl

katholische Standpunkt allerdings ein entschiedenes Übergewicht über die kosmopolitische Idee, welche den eigentlichen Mittelpunkt des Stücks in der späteren umgearbeiteten, gegenwärtigen Gestalt bildet; wobei freilich nicht zu verkennen, daß die ursprüngliche Konception und Anlage, ja selbst der überspannte Ton, der in der ersten Form herrschte, mehr, als zu wünschen, nachgewirkt haben.

Hinüber- und herübertreibend zwischen Bauerbach und Mannheim (1783), bedrängt von der Angst vor Verfolgung von Seiten des Herzogs Karl, gedrückt von Sorgen, dabei gleich sehr erfüllt von Liebe und Haß und überströmend von den Idealen, die seine ungemäßigte Einbildungskraft ihm vorhielt, dichtete er an den ersten Akten, nachdem er den „Konradin von Schwaben", den er gleichfalls dramatisch bearbeiten wollte, zurückgeschoben hatte. Wie tief er sich in den Gegenstand versenkte und wie ganz individuell er sich zu ihm verhielt, beweisen seine Briefe, die er damals von Bauerbach aus an seinen Freund und nachmaligen Schwager, Rath Reinwald in Meiningen, schrieb. Hier heißt es unter Anderm, der Dichter solle nicht sowohl der Maler als das Mädchen und der Busenfreund des Helden sein, den er darstellen will. Er gesteht, daß er den Karlos gewissermaßen statt seines Mädchens habe. „Ich trage ihn", sagt er, „auf meinem Busen, ich schwärme mit ihm durch die Gegend von Bauerbach herum." Weiter heißt es: „Karlos hat, wenn ich mich des Maßes bedienen darf, von Shakespeare's Hamlet die Seele, Blut und Nerven von Leisewitzens Julius und den Puls von mir." Zugleich sehen wir aus diesem Schreiben, wie sehr er von Haß gegen die privilegirten Menschenklassen, namentlich auch gegen das Pfaffenthum, glühete. Sein „Karlos" soll einer Menschenart, welche der Dolch der Tragödie bis jetzt nur gestreift hat, auf die Seele stoßen. Die eigene Zerrissenheit des Dichters gesellt sich hinzu. Er spricht von „seinen Schwächen und zertrümmerten Tugenden" und sucht den Freund, der als „edler Mann jene dulden, diese mit einer Thräne ehren

---

auch hier noch des Übermaßes so viel vorkommt, daß Goethe dadurch mit abgeschreckt wurde, bei seiner Rückkehr aus Italien Schiller'n näher zu treten.

will". Merkt man hier nicht den schwankenden Don Karlos, der in Posa den edlen Mann und Freund findet, dessen er bedarf, um selbst etwas zu sein? Daß der Umgang mit Frau Charlotte v. Kalb in Mannheim, welcher während der Ausarbeitung des Stücks eintrat, ebenfalls bedingend auf dasselbe eingewirkt habe, läßt sich annehmen und wird durch manche Winke Seitens des Dichters selbst bestätigt. Besonders scheint sie dazu beigetragen zu haben, daß der ursprüngliche, vielfach noch in's Rohe hinüberlautende Ton sich allmälig milderte [1]).

Übrigens hat Schiller über diese Tragödie und die Geschichte ihrer Ausbildung bestimmte Rechenschaft abgelegt [2]). Er gesteht, daß er in den ersten Akten wohl andere Erwartungen erregt habe, als er in den letzten erfüllte, daß seine eigenen früheren Erklärungen dem Leser einen andern Standpunkt angewiesen, aus dem es später nicht mehr betrachtet werden könne. Es habe sich nämlich während der langen Zeit, die er darauf verwendet (1783—87), Manches in ihm selber verändert, verschiedene Schicksale seien während jener Zeit über sein Denken und Empfinden ergangen, an denen das Werk nothwendig Theil genommen. Wir sehen hieraus, wie es kommen mochte, daß unter der Hand eben die Idee der allgemeinen Menschheit und ihres Glückes auf dem Grunde der Freiheit, also die reine kosmopolitische Humanität, sich über die Privatmomente mehr und mehr vordrängte und zuletzt als eigentliche dramatische Substanz geltend machte. Die Person des Don Karlos, der anfangs als Träger der Liebestragik vom Dichter besonders begünstigt worden war, fiel gemach in dieser Gunst, und Posa, der Vertreter der Menschenrechte, der aus der Leidenschaft zur Begeisterung für die reine Idee emporgestiegene Schiller selbst, trat nach und nach an dessen Stelle und bildete zuletzt, namentlich vom Ende des dritten Akts an, die Hauptperson der Tragödie. Prinz Karlos sinkt immer tiefer vor diesem Glanzgestirne humanistischer Idealität, wird immer mehr

---

1) Schiller lernte Frau v. Kalb zuerst in Mannheim kennen und trat hier zu derselben in ein vertrautes Verhältniß. Später (1787) traf er mit ihr wieder in Weimar zusammen.

2) „Briefe über Don Karlos."

ein bloßes Werkzeug für die höheren kosmopolitischen Zwecke, die „dieser Schöpfer des Menschenglücks", als welcher er nach Schiller aus dem Stücke hervorgehen sollte, zu vollziehen sich berufen fand. Daher läßt denn auch in der neuen Ausarbeitung der Marquis gleich bei seinem ersten Auftreten den Prinzen merken, daß ein erhabeneres Ziel, als das der Freundschaft, ihnen vorschweben müsse.

„Ein Abgeordneter der ganzen Menschheit
Umarm' ich Sie!" [1])

Diese Worte und was später Philipp II. über ihn sagt:

— — — „Der Freundschaft arme Flamme
Füllt eines Posa Herz nicht aus. Das schlug
Der ganzen Menschheit. Seine Neigung war
Die Welt mit allen kommenden Geschlechtern" [2]),

bezeichnen hinlänglich den Gesichtspunkt, von welchem aus das Stück eigentlich zu nehmen ist. Da aber die Staatsfreiheit die wesentliche Bedingung aller wahrhaft menschlichen Entwickelung ist, so mußte wohl der Ruf nach ihr vorzugsweise ergehen, und wir können uns nicht wundern, wenn zuletzt der Dichter auf dieselbe den Hauptnachdruck legt. Daher sucht Posa erst seinen Freund Karlos, dann den despotischen König Philipp selbst als politische Vollzieher seines großen Plans der Wiederherstellung der Menschenrechte zu gebrauchen. Von dem Letztern verlangt er am Ende geradezu eine Art Verfassung, wie sie die Revolution einige Jahre darauf erkämpfte, er bittet um „Gedankenfreiheit", er fordert den König auf, der Menschheit verlornen Adel durch Gewährung der Freiheit und Gleichheit wiederherzustellen [3]). Das ganze Stück bildet so eine Art poetischer Vorrede zur Revolution. Posa ist eher ein Mirabeau als ein bloß purificirter Karl Moor, wofür man ihn wohl ausgegeben, obwohl nicht zu leugnen, daß in diesem zum Theil die Keime für ihn liegen.

---

1) Akt I, Sc. 2.
2) Akt V, Sc. 9.
3) Akt III, Sc. 17.

Daß sich nun in der Tragödie, wie sie vor uns steht, überhaupt das gesammte Streben des 18. Jahrhunderts, durch Aufklärung und Philosophie das menschliche Subjekt auf seine eigene Freiheit zurückzuführen, resumiren will, sieht man leicht. Der „Don Karlos" liegt von Seiten des Inhalts wie der Darstellung den „Philosophischen Briefen" parallel gegenüber, welche in ihrer Abfassung mit dem Abschlusse desselben sogar ziemlich nahe zusammenfallen. Wir haben hier in Julius den Prinzen Karlos, in Raphael den Marquis Posa, der den Freund aus der Enge seines hergebrachten Glaubens auf die Höhe des freien Gedankens hebt [1]). Auch liegt dieser philosophischen Arbeit derselbe große Gedanke unter, daß der einzelne Mensch nur in der Liebe zur Menschheit sich und Alles wahrhaft besitzt, und daß das Leben mit der Freiheit allein das höchste ist. „Wenn jeder Mensch alle Menschen liebte", heißt es dort unter Anderm, „so besäße jeder Einzelne die Welt." Die ganze Untersuchung aber schließt mit den erhabenen Worten: „Leben und Freiheit im größtmöglichen Umfange ist das Gepräge der göttlichen Schöpfung." Dasselbe spricht Posa zu Philipp II. Auch in der Darstellung sind die „Philosophischen Briefe" ein Gegenstück zum „Karlos". Sie reden in derselben Fülle und demselben enthusiastischen Pathos, wie die Tragödie in ihrer Art. Überhaupt aber drücken die philosophischen Studien, denen Schiller damals sich eifrigst ergeben, lastend auf das ganze Stück und geben ihm das Gepräge gezwungener Erhabenheit.

Blicken wir nun von dieser allgemeinen Grundabsicht der Dichtung auf ihre wirkliche Ausführung hin; so bemerken wir, daß der Dichter alle Mittel seiner kühnen Phantasie angewendet hat, um jener idealen Abstraktion einen bestimmten lebendigen Ausdruck zu geben, nicht minder, daß in Vergleich mit den früheren Stücken ein bedeutender Fortschritt sowohl in der Geistes- als Kunstbildung

1) In Hinsicht auf persönliche Verhältnisse des Dichters müssen wir in Julius den damals mit Zweifeln kämpfenden, schwankenden Schiller sehen, in Raphael den besonnenen, mit sich einigen Körner. Vgl. außer dem „Briefwechsel" auch Marggraff's Schriftchen, „Schiller's und Körner's Freundschaftsbund" (Leipzig 1859).

sichtbar ist, welche letztere sich auch darin insbesondere bekundet, daß Schiller die Maßlosigkeit seiner Prosa unter die Zucht des Verses gestellt hat, wofür ihn, wie gleichzeitig Goethe'n, das eifrigere Studium des Homer nach der Vossischen Übersetzung vornehmlich heranbildete. Allein diese und ähnliche Vorzüge reichen doch nicht hin, das Stück vor dem Richterstuhle der poetischen Kritik aufrecht zu halten. Zuvörderst hat der durchgreifende Mangel an Einheit, wovon das Werk behaftet ist, den freien innern Organismus des Ganzen gestört, und wir fühlen statt des lebendigen Fortschritts ein mühsam mechanisches Zusammenstellen von Partien und Elementen, die ursprünglich im Plane nicht zusammengedacht waren, und zu deren innerer Verarbeitung dem Dichter weder Genialität der Anschauung, noch bildende Macht der Phantasie genug verliehen war. Die erste Familienrichtung kämpft mit der späteren weltbürgerlichen, die sentimentale Liebes- und Freundschaftshandlung mit der politisch-philanthropischen Staatsaktion, und vergebens mühet sich der Dichter ab, jene, die anfangs herrschte, dieser, die später eintrat, unterzuordnen. Und so entsteht denn ein unsicheres Schwanken, ein peinlicher Zwang, der sich besonders in dem Liebesverhältnisse zur Königin und in der Freundschaftsbeziehung zwischen Karlos und Posa bethätigt und diesen letzten, durch und durch auf das Edle angelegten Charakter, in eine ganz falsche, zweideutige Stellung zu seinem prinzlichen Freunde bringt. Schiller selbst fühlte diesen Zwiespalt und spricht sich in seinem ersten Briefe über das Stück desfalls deutlich genug aus. Er gesteht, daß er zu dem vierten und fünften Akte „ein ganz anderes Herz“ mitbrachte, als zu den drei ersten, die er doch nicht mehr ganz zu ändern vermochte, wodurch er sich dann genöthigt sah, „die zweite Hälfte der erstern so gut anzupassen, als er konnte“. Zugleich meint er, daß er sich mit dem Stücke zu lange getragen habe, „da doch ein dramatisches Werk die Blüte eines einzigen Sommers sein solle und könne“. Von jenem Widerspruche der Elemente mußte nun natürliche Folge sein, daß keins zu seiner rechten Darstellung kommen, an keins sich die eigentliche tragische Bedeutung und Wirkung knüpfen konnte, welche letztere deshalb in der That sehr geschwächt und unsicher blieb. Die Katastrophe ist zwiespaltig wie die Richtung des

Stückes selbst und ruhet gleich dieser nicht auf einer Hauptperson; sie betrifft den Posa und seine Sache so gut wie bald darauf den Karlos mit der seinigen. Es ist einerseits eine Katastrophe der philanthropischen Freiheitsidee, die durch den Tod des Ersten, und andererseits eine Katastrophe der Leidenschaft, welche durch die Übergabe des Prinzen an den Großinquisitor vollzogen wird. Dazu kommt, daß der Untergang des Posa ohne alle wesentliche Motivirung erscheint, jedenfalls mit der idealen Rolle desselben wenig zusammenhängt. Sein Tod ist ein ganz überflüssiger, indem er theils nicht rein für die Sache, worauf es ankommt, Statt findet, theils als Opfer für den Freund gar nicht nöthig ist. Außerdem macht das Meuchlerische dabei eine wenig erhabene Wirkung.

Ein weiterer Mangel ist die ungewöhnliche Breite des Stücks, welche es zu keiner koncentrirten und gerade fortschreitenden Entwickelung der Handlung kommen läßt, die doch zur rechten tragischen Wirkung wesentlich erfordert wird. Der Dichter schweift zu sehr in Nebenpartien ab, sucht zu viel Verwickelung, schreitet endlich in Reden und pathetischen Schilderungen zu weit über alles Maß hinaus und giebt in diesem Allen zu vielseitige Ableitungen von dem tragischen Hauptinteresse, als daß sich der Leser oder Hörer für eine ergreifende Rührung hinlänglich gesammelt finden könnte. Auch diesen Fehler scheint freilich der Dichter selbst empfunden zu haben, indem er gesteht, daß der Plan „für die Grenzen und Regeln eines dramatischen Werks" zu weitläufig angelegt worden [1]). In Bezug auf diese undramatische Breite bemerkte schon Wieland sehr richtig: „Schiller's größter Fehler sei, daß er noch zu reich sei, zu viel sage, noch zu voll an Gedanken und Bildern sei, und sich noch nicht genug zum Herrn über seine Einbildungskraft und seinen Witz gemacht habe." Bedeutsam setzt er hinzu: „Fühlen, wann es genug ist, und aufhören können, auch das ist eine Kunst." Daß zugleich dem Intriguenspiele mehr Recht eingeräumt wird, als der Ernst der Tragödie gestattet, ist ebenfalls nicht geeignet, die erhabene Wirkung zu vermitteln, welche man erwarten muß. Wir können in

1) „Briefe über Don Karlos", Brief 1.

dieser Hinsicht A. W. Schlegel nur beistimmen, wenn er „die Anlage bis zur epigrammatischen Spitzfindigkeit verwickelt“ nennt [1]). Mit jener Breite der Darstellung, welche nur zu oft in wirkliche doktrinelle Vorträge ausartet, geht alle Frische und individuelle Lebensanschauung verloren, wofür ein oberflächlich-glänzendes Kolorit, die mundvolle Phrasenpracht, die sich nicht selten in ein wahrhaft leeres Geprahle verliert und in den Katheberton verirrt, keinen Ersatz bieten kann.

Fehlt es nun der Handlung an positiver Eigenthümlichkeit und innerem Lebenshauche, so ermangeln auch die Personen mehr oder weniger des individuellen Gepräges, welches freilich überall nur da möglich ist, wo die Charaktere auf dem Boden einer bestimmten Wirklichkeit stehen und aus der Mitte eines bestimmten Standpunktes, aus dem Geiste einer bestimmten Zeit und Nationalität entworfen sind. Der Dichter hat aber, wie wir gesehen, das Ganze zu sehr auf die Höhe der Allgemeinheit gestellt, als daß ihm eine anschauliche Individualisirung hätte gelingen mögen; er läßt mehr den Begriff der Menschheit als die Menschen auftreten. Diese sind nicht viel Anderes als redende Automate, welche die Gedanken, die in den Fortschritt der Handlung sich verweben sollten, in abstrakter Rhetorik aussprechen. Mit der konkreten Wahrheit der Umstände geht auch die psychologische verloren und mit beiden dann die Wahrheit des Charakters selbst. „Nichts als das Wahre ist schön“, können wir auch in dieser Hinsicht mit dem kritisirenden Wieland ausrufen, der schon in den Hauptpersonen des Stücks nur Karikaturen finden will. Schiller selbst dagegen meinte, wie er 1796, mit dem „Wallenstein“ beschäftigt, schrieb, „er habe in Posa und Karlos die fehlende Wahrheit durch schöne Idealität zu ersetzen gesucht“. König Philipp ist zunächst weder historisch, noch psychologisch wahr. Die Elemente des Despotismus, der Bigotterie und der romantisch-philanthropischen Gemüthlichkeit sind ohne innere Konsequenz in

---

1) Vgl. Wieland's Schreiben über das Fragment des „Don Karlos“ im ersten Hefte der „Rheinischen Thalia“ in Gruber's „Leben Wieland's“, Bd. II, Anhang. A. W. Schlegel, „Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur, Bd. III, S. 409, 2. Ausg.

ihm verbunden. Die unmotivirte plötzliche Theilnahme an den Freiheitsideen Posa's, die ihn für einen Augenblick anwandelt, noch mehr die Art, wie er diesen in seinen Familienverhältnissen zum Vertrauten macht, grenzt nahe an das Lächerliche. Die Königin Elisabeth ist insofern besser gelungen, als in ihr die königliche Haltung mit der der Geliebten nicht ohne Geschick verbunden erscheint, obgleich sie doch sonst des individuellen Kerns entbehrt, mehr als einmal aus ihrer eigentlichen Rolle fällt und zu sehr in die des männlichen Kosmopoliten Posa übergeht. Wenn man dem Großinquisitor einiges Vergessen seines Standes nicht allzuhoch anrechnen will, so kann doch bei der Eboli die gegen Karlos in jeder Hinsicht zu weit getriebene Undelikatesse und grobe Intrigue keineswegs ganz entschuldigt werden, selbst wenn man Einiges auf Rechnung ihrer Leidenschaft setzen wollte. Am offensten aber legt sich der Mangel echt dramatischer Charakteristik an den beiden Hauptpersonen, Karlos und Posa, zu Tage. Was den Letzten zunächst angeht, so hat sich Schiller alle mögliche Mühe gegeben, ihn zu rechtfertigen und namentlich gegen den Vorwurf der zu weit getriebenen Idealisirung zu vertheidigen. Gervinus stimmt im Wesentlichen Schiller'n bei und meint, daß Keiner an diesem Charakter etwas ausstellen sollte, der nicht zuerst Schiller's Rettung desselben verstanden und beseitigt habe [1]). Wir glauben, diese Rettung zu verstehen, und wissen die Gründe wohl zu würdigen, welche uns der Dichter in reichen Worten auseinanderlegt; eben so erkennen wir die eigenthümlichen Verhältnisse der Zeit und die Analogien, worauf Gervinus hinweist, auch stellen wir keineswegs in Abrede, daß es Jugendcharaktere solchen Gepräges wohl geben könne, die, von herrschenden Zeitideen begeistert, zu dergleichen idealistischen Abstraktionen und verstiegenem Pathos sich hinaufschwingen; allein dieses Alles ist es auch mit nichten, was uns vorzugsweise tadelhaft erscheint, vielmehr nur die Art, wie es zur Darstellung gebracht wird und als eine Wirklichkeit vorgeführt erscheint. „An die Stelle eines Individuums tritt bei ihm (d. h. bei seinem Posa) das ganze Geschlecht", sagt Schiller selbst, und gerade dieses, daß das Geschlecht das Individuum so ganz und

1) A. a. O., Bd. II, S. 156.

gar verdrängt, ist der Punkt, den wir bezielen. Denn selbst jene enthusiastische Idealität, wie sehr sie in den Verhältnissen begründet sein mag, muß vom Standpunkte der Poesie und Kunst irgendwie zu bestimmter Individualität koncentrirt werden. Von dieser aber fast keine Spur, wenn wir nicht Posa's Mangel an freundschaftlichem Edelmuthe, den er schon auf der hohen Schule zu Alkala gegen Karlos bewies, und den jesuitischen Idealismus, der die Freundschaft als bloßes Mittel gebraucht, das sein philanthropischer Zweck heiligen soll und den Freund in sophistischer Selbsttäuschung in die höchste Gefahr versetzt, für dergleichen ansehen wollen. Naiv genug muß Schiller das Mißliche der Sache hier selbst gestehen, aber seine Rechtfertigung ist so sophistisch wie die Handlungsweise seines Posa. Denn daß dieser von Anbeginn keine rechte Liebe für den Prinzen gehegt, kann jedenfalls hier nicht entschuldigen, und wenn Schiller am Ende bemerkt: „Fest und beharrlich geht der Marquis seinen kosmopolitischen Gang, und Alles, was um ihn herum vorgeht, wird ihm nur etwas durch die Verbindung, in der es mit diesem hohen Gegenstande steht", so sagt er damit eben nur, daß demselben für dieses Ziel die Wege so ziemlich gleichgültig sind. Dieser Punkt bildet überhaupt in Posa's Charakter einen Widerspruch und in der Darstellung eine Widerwärtigkeit, die uns kein Räsonnement fortdemonstriren kann. Im Übrigen hören wir eben einen Professor des philosophischen Staatsrechts, der uns in phrasenmächtigem Vortrage seine ideale Doktrin von der besten Staatsform vordocirt. Kurz, wo dieser Posa handelt, finden wir ihn ziemlich verkehrt, und wo er spricht, ist er ein Deklamator. Wir müssen daher im Wesentlichen von ihm sagen, was J. Paul über ihn schreibt: „Glänzend und hohl wie ein Leuchtthurm."

Weniger dürfte sich aber wohl irgend ein Charakter dazu eignen, Träger einer hohen tragischen Idee zu sein, als der Prinz Karlos. Von Anfang an in eine so unnatürliche Überspannung gesetzt, daß er vollends nirgends einen positiven Grund und Boden finden kann, ist er etwas Abenteurer in der Liebe wie in der Freundschaft [1]), dort jedoch erträglicher als hier, wo sich die Über-

---

1) Ob Schiller wohl an die Worte des Abbé Raynald gedacht hat, der

schwänglichkeit in der That mitunter bis zur Albernheit steigert. Man möchte sagen, er sei nichts als ein Wort, als eine sentimentale Redensart. In unglückseliger Liebeskrankheit befangen, ist er unfähig jedes kräftigen Entschlusses zu den durchgreifenden Thaten, welche der Dichter ihm zumuthet. Wir können sein Schicksal nur bedauern, uns aber nicht an ihm erheben. — Überhaupt gehen fast alle Personen des Stücks auf unnatürlichen Stelzen vor uns herum, und die ganze Tragödie ist so sehr über das Niveau und die anschauliche Bestimmtheit des Wirklichen hinausgerückt, daß eben die Poesie eine rechte durchgreifende Bedeutung darin nicht wohl behaupten kann. Dieses hindert übrigens nicht, die wahrhaft großartige Gesinnung, welche darin herrscht, freudig anzuerkennen. Es ist die sittliche Erhabenheit der Gefühle und Gedanken, die allein schon dem Werke seine Geltung sichern würde, auch wenn die vielen kraftvollen Sentenzen, die es zu einem schätzbaren Buche ideal-praktischer Erbauung machen, und die Menge wohlgelungener, ergreifender Situationen ihm nicht schon eine höhere Bedeutung gäben.

Auch im Gebiete des Epischen haben wir einige Versuche aus dieser ersten literarischen Epoche des Dichters zu erwähnen. Daß ihm für die ganze epische Gattung die objektive Ruhe und Anschauung fehlte, haben wir schon bemerkt. Es wollte ihm daher kein eigentlich episches Gedicht gelingen, wie oft er dazu in dieser Zeit auch den Plan fassen mochte. Weder sein projektirter „Moses“, noch sein „Friedrich II.“ oder auch „Gustav Adolph“, der an dessen Stelle treten sollte, konnten zur Ausführung gelangen. Alle diese epischen Intentionen gingen zuletzt in der großen dramatischen Produktion des „Wallenstein“ auf. Schiller selbst kam

in seiner „Histoire du Stadthoudérat“ von dem Prinzen Karlos sagt: „Il avoit un gout décidé pour les choses extraordinaires et singulières, qui font souvent les aventuriers.“ Daß übrigens der wahre Don Karlos der Geschichte eben kein Muster von edler Gesinnung und Haltung war, wie ihn der Dichter Schiller und jener französische Historiker darstellen, ist durch neuere nähere Forschungen, namentlich Mignet's, dargethan. In dieser Hinsicht darf die Vergleichung zwischen dem Schiller'schen „Don Karlos“ und seiner „Maria Stuart“ wohl eintreten. Was die Form der ersten Akte angeht, so sind außer der „Rhein. Thalia“ auch Boas' „Nachträge“, Bd. 1, nachzusehen.

noch frühzeitig genug zu der Überzeugung, daß die epische Bahn nicht die seinige sei. „Ich traue mir", schreibt er bald nach Vollendung des „Don Karlos", „im Drama am allermeisten zu und ich weiß, worauf sich diese Zuversicht gründet." Mit jenen epischen Versuchen hing in dieser ersten Periode auch seine Neigung für Virgil zusammen, mit dem er sich viel beschäftigte, und zu dessen Übersetzung er sich mehrfach aufgelegt fand, wozu ihm Bürger's Übertragung des „Homer" Antrieb gab. Schon 1780 lieferte er im „Schwäbischen Magazin" eine hexametrische Probe [1]). Später, abermals angeregt vom Wetteifer mit Bürger, übertrug er mehrere Partien, die Zerstörung Troja's des zweiten Buchs und die Episode von Dido im vierten Buch, frei in achtzeiligen Jamben und ließ dieselben in der „Neuen Thalia" 1792—94 erscheinen. Können wir auch seine Ansicht über den Vorzug dieser rhythmischen Form vor der hexametrischen im Epos nicht theilen; so gestehen wir doch mit Vergnügen, daß jene Proben Schiller's, den Römer zu verdeutschen, in ihrer Art deswegen sehr verdienstlich sind, weil sie ein Muster geben, in welcher Weise das Gedicht dem größeren gebildeten Publikum zugänglich gemacht werden kann; wie er denn auch nach eigener Bemerkung dabei die Absicht hatte, den alten Dichter eben bei jenem Publikum wieder in das Ansehn zu setzen, um welches ihn der frivole Geist der Blumauer'schen Muse gebracht hatte [2]).

Wenden wir uns zu den eigenen Produktionen Schiller's in diesem Gebiete zurück, so gehören die noch vorhandenen der novellistischen Seite an. Zunächst stehen einige kleinere poetische Erzählungen, welche indeß fast sämmtlich ohne allen poetischen Werth sind. Von „dem Spaziergange unter den Linden", eben so von der Anekdote: „eine großmüthige Handlung aus der neuen Geschichte", sehen wir billig ganz ab; allein auch die zwei andern Erzählungen: „Der Verbrecher aus verlorner Ehre" und „Das Spiel des Schicksals" können auf ästhetische Bedeutung keinen Anspruch machen. Die erste bleibt, trotzdem daß sie Tieck für eine schöne Novelle erklärt, doch im Ganzen auf dem prosaischen Boden

1) Vgl. Boas, Nachträge I.
2) Vorrede zu den „Übersetzungen".

eines bloßen psychologischen Beispiels stehen, während die andere sich als ein ähnliches Exempel der Fürstenlaune charakterisirt. Von originaler Erfindung und poetischer Ausführung kann bei ihnen keine Rede sein; sie sind gut stylisirte lebendige Darstellungen wahrer Geschichten, als welche sie auch Schiller selbst bezeichnet.

Dagegen darf der „Geisterseher", mit dem er sich auf das Feld des eigentlichen Romans begab, allerdings eine höhere Aufmerksamkeit von uns erwarten, obwohl er von ihm selber nicht vollendet werden sollte. Derselbe fällt in die Jahre 1787 und 1788 und ist ganz eigentlich das Resultat einer bestimmten Zeitrichtung, indem er die Geheimnißtreibereien sammt der wundergläubigen Stimmung, welche damals vielfach herrschten und in deren Mittelpunkt sich der berüchtigte Cagliostro gestellt hatte, als Stoff und Gegenstand enthält. Schon bei Gelegenheit des Goethe'schen Groß-Kophta, der auf gleichem Grunde ruht, haben wir diese Verhältnisse berührt. Rosenkreuzerei, Freimaurerei, Illuminatismus und der darauf in Beziehung stehende im Geheimen sich umtreibende Jesuitismus, wie uns das Alles in Nicolai's bekannter Reise des Breitesten vorgetragen wird, bewegten, zumal im südlichen Deutschland, die Gemüther der gebildeten wie ungebildeten Menge [1]). Schiller wollte nun versuchen, sich dieser Erscheinung poetisch zu bemächtigen, und so entstand in ihm die Idee zu dem Romane. Dieser erschien zuerst in der „Thalia", wurde aber nur bis zum zweiten Theile fortgeführt. Auf der Spitze der Verwickelung unterbrochen, hatte das Buch die Erwartung des leselustigen Publikums in die äußerste Spannung versetzt, welche weiter zu befriedigen der Dichter nicht aufgelegt war, theils und wohl vorzüglich, weil der Gegenstand selbst ihm nicht mehr zusagte, indem er inzwischen den geschichtlichen Studien sich eifrig zugewandt hatte, theils weil, wie er selbst angiebt, die bloß

---

1) Hettner (a. a. O., Bd. III, I, S. 389) setzt wohl mit Recht voraus, daß Elise v. d. Recke, die ihrer Zeit vielgenannte und vielbekannte Schwester der letzten Herzogin von Kurland, mit der Schiller durch Körner in Verbindung war, „durch ihre Enthüllungen über Cagliostro auf Erfindung und Gestaltung des Romans erheblich eingewirkt".

stoffliche Neugier des Publikums, der er nicht fröhnen mochte, ihn verdroß. Vielleicht mochte er auch fühlen, daß er den Plan nicht mit gleichem Interesse ausführen konnte, nachdem er bereits im ersten Theile die bezüglichen poetischen Motive und Mittel ziemlich erschöpft hatte. Ähnliches sehen wir später bei Novalis, der wohl aus einem gleichen Grunde seinen „Ofterdingen" nicht vollendete.

Was nun die poetische Seite des Romans angeht, so wollen wir zuerst rühmen, daß Schiller mit zutreffendem Takte den Gegenstand gewählt, daß er den Plan mit ungewöhnlicher Kunst angelegt, mit geschickter Hand Verhältnisse und Umstände benutzt hat, um seine Grundidee auszuführen und zu zeigen, wie ein an und für sich guter, aber von der Selbstständigkeit des Denkens und Wollens verlassener Mensch (der Prinz) sich gegen die Künste des Betrugs und die Ränke proselytensüchtiger Propaganda nicht behaupten kann. Zugleich sind die Schleichwege der Intrigue, die feine Mechanik des sogenannten Jesuitismus auf anschauliche Weise dargelegt, die ganze mystische Tagestreiberei aber von damals lebendigst vergegenwärtigt. Auch ist der Fortschritt in der Verführung des Prinzen, sein Heraustreten aus der protestantisch-orthodoxen Glaubensschwärmerei, sein Durchgang durch die Skepsis, dann der gänzliche Abfall von allem Glauben und die Hingebung an die Freigeisterei des Denkens wie des Lebens, endlich sein Übertritt zur römischen Kirche im Allgemeinen gut dargestellt. Dennoch ist das Werk als Roman verfehlt. Der dramatische Drang überwältigt die Ruhe der Entwickelung und den objektiven Gang der Handlung in so hohem Grade, daß eine epische Übersichtlichkeit nicht möglich wird. Wenn Goethe Recht hat, daß die Romane in Briefen völlig dramatisch sind; so muß sich auch die steigende dramatische Haltung dieses Romans darin bethätigen, daß das zweite Buch ganz in der Briefform aufgeht. Die psychologische Motivirung, obwohl bezielt, kann bei der drangvollen Bewegung nicht bedeutsam genug hervorgebildet werden. Die Sprache zieht durch natürliche Lebendigkeit an, läßt aber durch die Eile, womit sie forttreibt, den Leser zu keiner beschaulichen Auffassung des Gegenstandes kommen. Wie sehr übrigens dieser selbst der Zeit zusagte, beweisen außer den unbefugten Fortsetzungsversuchen die vielen

Nachahmungen, unter denen die „Schwarzen Brüder" von Zschokke deswegen besonders hervorgehoben werden mögen, weil wir denselben Verfasser in seinem „Abällino" schon als Nachahmer von Schillers „Räubern" bemerkt haben.

Mit Schiller's Anstellung in Jena, welche nach der Veröffentlichung seiner „Geschichte des Abfalls der Niederlande" durch Goethe (1789) vermittelt wurde, begann für ihn eine neue Periode der Bildung und literarischen Thätigkeit. Schon haben wir auf diesen Wendepunkt seines Lebens hingewiesen, der, indem er den Sturm der Leidenschaft und die heimatslosen Irren beschloß, zugleich den Anfang strengerer Zucht des Denkens und Wollens, die intensivere Reflexion auf sein Selbst, überhaupt die ernstlichere Vertiefung in sein eigenstes Wesen bezeichnet. Von 1789 bis 1795 dauerte diese Epoche, welche den Dichter neben manchem Förderlichen auch mit schweren Prüfungen bedenken wollte. Eine feste Anstellung, ein bestimmtes Amt, die mit beiden verbundene Nöthigung zu gesammeltem wissenschaftlichen Studium, Ehe und ein reicher Kreis befreundeter, literarisch gewichtiger Männer, Alles trug dazu bei, die Kraft des persönlichen Dranges von der ausschweifenden Willkür mehr und mehr zu befreien und zum Bewußtsein der Selbstständigkeit ihres geistigen Gehalts zu erheben. Gerade, als in Jena die Sonne der deutschen Wissenschaft am höchsten stand, durfte Schiller sich ihrer wohlthätigen und gedeihlichen Strahlen erfreuen. Aber auch mit seltener Anstrengung, mit gewissenhaftester Treue suchte der Dichter Alles zu benutzen, was ihm die neue Lage so reichlich bot. Nicht immer frei von Sorgen, rang er, wie ein tragischer Held, der Idee, die ihm vorschwebte und ihn erfüllte, unablässig nach. Dabei suchte er wohl zu oft, was ihm die Natur an leiblicher Kraft versagte, durch künstliche Erregungsmittel zu ersetzen. Durch dieses Alles geschah es, daß das Jahr 1791, wo ihn mitten in den anstrengendsten Studien eine gefährliche Brustkrankheit ergriff, der Anfang eines Leidens werden sollte, das erst mit dem Tode endete. Seit diesem Angriffe auf seine Gesundheit überwog die Zahl der kranken Tage die gesunden, und nur einer so hohen sittlichen Willensstärke, wie sie Schiller'n eignete, konnte es gelingen, der körperlichen Feindschaft zum Trotz das Höchste im Geistigen zu

erringen. Das Wichtigste aber war, daß aus der Mitte jener den Dichter umgebenden Bildungsstrahlen die Philosophie wie der Feuerkern hervorleuchtete, und daß es gerade die Kant'sche sein mußte, indem diese in ihrem Principe das Princip der Schiller'schen Persönlichkeit und Dichtung selbst so bedeutsam hegte und trug.

Reinhold hatte eben das Heiligthum derselben aufgeschlossen und in Jena begonnen, ihre tiefen Räthsel einer geistig strebsamen Jugend, die aus allen Ländern Deutschlands und noch weiter her sich zu seinen Vorlesungen drängte, verständlich zu lösen. Mit all der Energie, die Schiller'n eignete, warf er sich nun auf diese Seite hin. Besonders war es, wie er 1791 an Körner schreibt, die Kant'sche Kritik der Urtheilskraft, „die ihn durch ihren neuen, lichtvollen, geistreichen Inhalt hinriß". Er will, nach einem späteren Briefe an denselben Freund (1792), „nicht eher ruhen, bis er diese Materie durchdrungen hat, und sie unter seinen Händen etwas geworden ist". Was sie so aber ward, beweisen besonders seine „Briefe über die ästhetische Erziehung" und die Abhandlung „Über die naive und sentimentalische Dichtung" [1]).

Wir nehmen nun keinen Anstand, zu behaupten, daß für Schiller gerade diese strenge philosophische Läuterung nöthig war, wenn er zum rechten Selbstverständnisse kommen sollte. Jeder Mensch, das Genie vorweg, leistet nur insofern Tüchtiges, wirkt nur insofern auf Zeit und Menschheit ein, als er das Menschliche auf dem Grunde seines eigenen wahren Selbst vollzieht. Schiller's Selbst aber ruhte in dem Ernste des subjektiven Willens, in der idealen Freiheit des Persönlichen. Kant's Philosophie dreht sich ganz um diesen Punkt. Mit ungewöhnlicher Kraft des Denkens stellte der große Königsberger Weise das Ich in die

1) Als er 1792 einen neuen harten Anfall von Brustkrämpfen erleiden mußte, der ihn dem Tode nahe brachte, und er seine Freunde zu sich kommen lassen wollte, damit sie sehen möchten, wie man ruhig sterben könnte, las ihm seine Schwägerin Karoline aus Kant's „Kritik der Urtheilskraft" die Stellen vor, welche auf die Unsterblichkeit hindeuten, und der Lichtstrahl aus der Seele des großen ruhigen Weisen schien beruhigend in seine eigene Seele einzugehen. Vergleiche ihre eigene Darstellung in dem oben angeführten Werke „Schiller's Leben", S. 229.

Mitte aller Dinge, theoretisch mit seinen Formen und Kategorien, praktisch mit seinem reinen Wollen und der absoluten Pflicht. An diese Philosophie lehnte dann Schiller auch seine weiteren geschichtlichen Studien an, und erst auf dem gemeinschaftlichen Boden beider erschloß sich ihm in der That das Geheimniß seines eigenen innersten Selbst. Wie man von Goethe oft behauptet, daß das weimarische Hofleben während der Jahre 1775—86 seiner dichterischen Produktion Abbruch gethan, eben so wird vielfach geglaubt, daß auch Schiller'n diese wissenschaftliche Beschäftigung eher geschadet als genützt, indem sie ihn von poetischer Thätigkeit abgelenkt. Allein das Eine wie das Andere waren Durchgangspunkte, Reinigungsfeuer, wie sie in ihrer Art für beide paßten. Mit Recht bemerkt darüber Fr. Schlegel: „Im Zweifel befangen war Schiller schon früher, und die innere Befriedigung eines solchen Geistes muß doch immer als das Erste gelten und ist wichtiger als alle äußere Kunstübung." [1]) Ähnliches meint auch Goethe, indem er gegen Schiller äußert, daß er (Schiller), eine Art „analytische Periode" gehabt haben müsse, wo er durch Theilung und Trennung zum Ganzen gestrebt, wo seine Natur gleichsam mit sich zerfallen war und er sich durch Kunst und Wissenschaft wiederherzustellen suchte. Auf diese Weise, glaubt er, habe sich sein Freund eine zweite Jugend errungen und zwar eine Jugend der Götter und unsterblich wie diese [2]). Näher noch kann man Schiller's jenaische Epoche mit Goethe's „Reise nach Italien", und seine philosophischen Studien mit den naturwissenschaftlichen und den Kunst-Studien des Letzteren in Vergleichung bringen. Goethe, seiner Natur nach gegenständlichem Denken und objektiver Plastik zugewiesen, mußte durch gleiche gegenständliche Bildungsmittel sich mit sich verständigen und auf die Höhe seines Wirkens stellen, Schiller, das Genie der subjektiven Energie, der Priester der idealen Freiheit, konnte nur dadurch recht zu sich selber kommen, daß er den Proceß des Subjekts in sich, auf dem Wege des spekulativen Denkens vollzog. Auf das bischen Grübelei, die ihm dabei nicht ganz fremd bleiben sollte, dürfte wohl

---

1) „Vorlesungen über die Literatur", Bd. II, S. 319.
2) „Briefwechsel", Bd. III, S. 9.

kein allzugroßes Gewicht zu legen sein. Genug, die Philosophie vollendete in Schiller den Mann und Dichter, und diese Vollendung beider zusammt ist es, wodurch er den Preis der Unsterblichkeit gewonnen hat.

Im Übrigen half ihm manche Gunst des Schicksals, die ihm in dieser Zeit und Lage begegnete, auf dem schweren Wege fort, auf welchem er wohl hin und wieder müde wurde, aber nie erlag. Wir rechnen dahin die freundschaftlich-geselligen Verhältnisse, in denen er in Jena lebte, und die von gelehrten Männern wie geistreichen Frauen gebildet wurden. Ein angenehmer Kreis von Hausfreunden, die zum Theil an seinem Tische zu Mittag aßen, erheiterte ihn und hielt seinen Geist fortwährend in lebendiger Stimmung. Besonders waren es in diesem Kreise Fischenich und Niethammer, mit denen er über die Kant'sche Philosophie verhandelte [1]). Von Schiller's Zuhörern schloß sich ihm Novalis am engsten an. Am nachhaltigsten in geistiger Hinsicht wirkte indeß W. v. Humboldt auf ihn, der mit seiner Familie 1794 nach Jena zog und sein täglicher Umgang wurde. Dieser reich- und tiefgebildete, wissenschaftlich tüchtige und hochgesinnte Mann, der mehr als irgend ein Anderer Schiller's philosophische und ästhetisch-ideale Ansichten theilte, hat zur Feststellung des klassisch-poetischen Standpunkts desselben nächst dem späteren Verkehre mit Goethe am meisten beigetragen. Er ersetzte ihm namentlich so viel möglich den Mangel an griechischer Sprachkenntniß und blieb in Allem sein geistverwandter, treuer Genosse auf dem steilen Pfade seiner Fortbildung und Wissenschaft [2]). Schiller mochte sich daher, wie er an ihn 1795 schreibt, bei seiner Abwesenheit wohl verein-

---

1) Vgl. „Andenken an B. Fischenich. Meist aus Briefen von Schiller und seiner Gattin an ihn." Herausgegeben von Dr. Hennes (Stuttgart und Tübingen 1842).

2) Sehr anziehend und belehrend zugleich ist der Briefwechsel zwischen Schiller und W. v. Humboldt. In der Vorerinnerung zu demselben hat dieser eine ansprechende Charakteristik Schiller's und seiner Geistesentwickelung gegeben. Treffend und anschaulich hat Varnhagen v. Ense in seiner „Galerie von Bildnissen" das Verhältniß zwischen der Schiller'schen und Humboldt'schen Familie angedeutet. Vgl. auch in Schlesier's „Erinnerungen an W. v. Humboldt" (Stuttgart 1854) das ganze 3. Buch des I. Bandes.

samt fühlen; wie er denn nach dessen gänzlichem Abgange von Jena und seiner Abreise nach Italien (1797) den Gedanken faßte, nach Weimar überzusiedeln, was er freilich erst zwei Jahre später ausführte. Das, was Beide so innig verband, war eben die gleiche ideale Strebung. Der Maßstab der Dinge lag dem Einen wie dem Andern in den Ideen. „Am Ende", schreibt Schiller noch 1805 an Humboldt, „sind wir ja Beide Idealisten und würden uns schämen, uns nachsagen zu lassen, daß die Dinge uns formten und nicht wir die Dinge." Zwei Jahre zuvor hatte ihm dagegen Humboldt von Rom aus geschrieben (1803), daß ihm „die Ideen das Höchste in der Welt" seien und bleiben. Diesen habe er gelebt und ihnen werde er sich ewig treu erweisen. Gleich seinem poetischen Freunde hatte er sich auf den kosmopolitischen Standpunkt des Reinmenschlichen erhoben und noch in seinem letzten Hauptwerke „Über die Kawi-Sprache" spricht er diesen schönen Glauben auf das Edelste aus.

Nicht geringe Tröstung und Ermunterung sollte Schiller'n auch durch die liberale Unterstützung werden, die er unter Vermittelung des bekannten dänisch-deutschen Dichters Baggesen von dem Herzog von Augustenburg und dem dänischen Minister Grafen Schimmelmann erhielt. Nicht bloß die Gabe als solche, sondern zugleich die hohe Anerkennung seines Genius war es, welche den durch körperliches Leiden hartbedrängten Dichter mächtig emporhob [1]). Anderes aus dieser Zeit, z. B. den „Versuch in's Vaterland" (1793), übergehen wir, um nur noch zu erwähnen, daß er 1795, wo er eben in die bedeutsame Freundschaft mit Goethe und in das dritte Stadium seiner literarischen Wirksamkeit getreten war, einen Ruf nach Tübingen bekam, den er aber theils aus Dankbarkeit gegen seinen Herzog und sein neues Vaterland, theils auch wohl deswegen ablehnte, weil das akademische Lehramt wegen der positiven Ansprüche an seine Thätigkeit ihm überhaupt nicht recht zusagte, wie wir solches gleich beim Eintritt in dasselbe von

1) Beide Männer sicherten Schiller'n zur Herstellung seiner Gesundheit auf drei Jahre eine jährliche Pension von 1000 Thalern zu. Daß auch unserm Klopstock von Dänemark aus eine ähnliche Unterstützung zugekommen, ist bekannt.

ihm zu vernehmen haben. Er meinte damals, daß ihn „der heillose Katheder" um die Freuden seiner Freiheit bringen dürfe. Der Abschied von „den schönen freundlichen Musen" fiel ihm schwer, und er fürchtete, sie möchten später auf sein Rufen nicht wieder zu ihm zurückkehren, worin er sich nun freilich hinsichtlich dieser ihm so treuen Freundinnen glücklicherweise täuschte [1]).

Mit jenen Jahren des wissenschaftlichen Kampfes und des Ringens nach freier Selbstverständigung fiel äußerlich die französische Revolution zusammen. Schiller hatte, wie wir bemerkt, zu ihr in seinen vier ersten Trauerspielen gleichsam die poetische Vorrede geliefert, was auch die französische Republik später durch Übersendung ihres Ehrenbürgerrechts an ihn dankbarlichst anerkannte. Daß er jene große geschichtliche That um so freudiger begrüßen mochte, als sie sein poetisches Freiheitswort zur wirklichen Wahrheit zu machen versprach, läßt sich wohl begreifen. In die eigentliche Tiefe jener kritischen Selbsthülfe einer großen Nation und durch sie der ganzen Menschheit einzugehen, war ihm eben so wenig möglich als seinem poetischen Freunde. Wie er die Geschichte überhaupt mehr nur für die Phantasie auffaßte als in ihrem eigenen Sinne; so blieb er auch vor der Werkstatt, in welcher der Weltgeist eine neue Zukunft schaffen wollte, stehen, ohne in des Werkes innerstes Getriebe einzudringen. Obgleich also seinem ganzen Wesen und Streben nach auf dem Boden der Revolution vor der Revolution selber stehend, obgleich von Anfang an der begeisterte Prediger der Grundsätze dieser mächtigen Weltlehre, der er im „Don Karlos" die offenste Sprache geliehen, fand er sich doch durch die Art der revolutionären Praxis zurückgeschreckt und seine idealen Hoffnungen auf Seiten der Franzosen getäuscht. Die unsittlichen Gräuel, womit die Revolution ihre große welthistorische Aufgabe befleckte, verblendeten den sittlich-ernsten Dichter, wie so viele andere, sonst edeldenkende Männer, über ihre tiefgreifende wahre Bedeutung für die Zukunft. In einem Briefe an Körner (1793) drückte er seinen ganzen Abscheu in den Worten aus: „Ich kann seit vierzehn Tagen keine französische Zeitung mehr lesen; so ekeln diese elenden Schinderknechte

1) Vgl. „Schiller's Leben" von Karoline v. Wolzogen.

mich an.“ Er glaubte, daß es unmöglich sei, von einer Gesellschaft von 600 Menschen, wie die der Nationalversammlung, etwas Vernünftiges zu erwarten. Er hielt diese Revolution mehr für eine Wirkung der Leidenschaft als für das Resultat echter Freiheitsideen, obschon er nicht leugnete, daß durch sie manche bessere politische Ansichten zur öffentlichen Sprache gebracht wurden. Die eigentlichen Principien einer wahrhaft glücklichen, bürgerlichen Verfassung suchte er bis dahin nur noch in Kant's Kritik der reinen Vernunft. Mit prophetischen Worten sagte er voraus, was zehn Jahre später durch Napoleon's Thronbesteigung sich bestätigte. Bald, meinte er nämlich, werde die französische Republik zerfallen, ein geistvoller, kräftiger Mann werde auftreten, der sich nicht nur zum Herrn von Frankreich, sondern auch vielleicht von einem großen Theile Europa's machen werde [1]). Wie wenig er also auch mit dem Geiste, der in der Vollziehung der Revolution waltete, übereinstimmen mochte, so blieb ihm doch die Sache, wofür das Nachbarvolk sich begeisterte und wofür es kämpfte und litt, an sich immer theuer. Sein „Tell“ ist das unvergängliche Siegel, welches er dieser seiner Sympathie aufgedrückt. Wenn er bei dem Processe Ludwig's XVI. eine Denkschrift an den Konvent zu richten die Absicht hatte, den unglücklichen Monarchen zu vertheidigen, so ist dieses ein weiterer Zug seiner edelsten Gesinnung und Willenskraft. Die eben erwähnte Ansicht, daß Frankreich nur durch eine Diktatur recht zu sich selber kommen könne, die er mit Wieland theilte, konnte ihn doch mit dem spätern Diktator selbst nicht befreunden. Bonaparte war nicht der Held seiner Gesinnung und seiner Seele.

Fragen wir uns nun, was Schiller in dieser Periode wissenschaftlicher Arbeit geleistet, so haben wir vor Allem die Bemühungen um die ästhetische Theorie besonders hervorzuheben. Wie wir schon bemerkt, „philosophirte er über die Theorie der Ausübung wegen“ und „die Kritik sollte ihm den Schaden ersetzen, welchen sie ihm zugefügt“. Der Punkt seiner ästhetisch-theoretischen Selbstverständigung war daher auch im Ganzen Schlußpunkt seiner Wissenschaft. Die mehrerwähnten Abhandlungen „Über die ästhetische Erziehung

---

1) Karoline v. Wolzogen a. a. O., S. 241.

des Menschen" und „Über die naive und sentimentale Dichtung", welche beide 1795 in den Horen erschienen [1]), enthalten das Resultat seiner bezüglichen Strebungen. Mit diesen beiden Schriften, welche bedeutsam an der Grenze seiner beginnenden klassischen Produktions-Epoche liegen, hat er unsere neue Ästhetik auf den wissenschaftlichen Standpunkt gestellt, auf welchem sie dem Wesen nach bis jetzt stehen geblieben ist. Schiller führte die Kant'schen Grundideen über das Schöne und die Kunst, denen bereits Lessing vernehmlich präludirt hatte, auf die Höhe ihrer Entfaltung, indem er hauptsächlich darauf hinarbeitete, die formale Abstraktion jenes Philosophen mit der realen Gegenständlichkeit der Natur und Geschichte in Verbindung zu bringen und für Beide den angemessenen Einheitspunkt zu gewinnen. Sein ästhetisches Problem war die Vermittelung des Subjekts mit dem Objekte in der Kunst. Er setzte dieses theoretische Vermitteln, wie wir schon im Vorbeigehen angeführt, noch einige Zeit in dem Briefwechsel mit Goethe fort, dessen poetischer Realismus seiner Betrachtung abschließend zu Hülfe kam. Mehrere Aufsätze in der „Neuen Thalia" legen uns den Proceß seiner philosophisch-ästhetischen Fortbildung vor Augen. Wir sehen, wie er in den ersten Abhandlungen „Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen" und „Über die tragische Kunst" noch ganz auf der Stelle des rigoristischen subjektiven freien Willens steht. Diese Abhandlungen gab der erste Band jener Zeitschrift (1792). Der Aufsatz „Über das Erhabene", der in demselben Bande erschien, geht gleichfalls noch wenig über Kant hinaus. Schiller ließ ihn später in veränderter Gestalt in seinen kleineren prosaischen Schriften von Neuem abdrucken. In der Schrift „Über Anmuth und Würde" legt er das Verhältniß der

---

1) Die letzte Abhandlung erschien nur theilweise in den „Horen" von 1795; sie wurde in den von 1796 fortgesetzt. Beide aber waren unter dem Einflusse von Humboldt und Fichte überarbeitet worden. Überhaupt aber enthielt der Jahrgang der „Horen" von 1795 Mehreres von Schiller, was diesen Gegenstand betrifft. Auch fällt in diese Zeit (1794) die Recension Schiller's über Matthisson's Gedichte (in der „Allgemeinen Literaturzeitung"). Sie ist im Vergleich mit der über die Bürger'schen Gedichte (1791, ebendas.) parteiisch zu nennen, insofern sie von der persönlichen Sympathie für die rhetorische Malerei zu sehr bedingt erscheint.

sittlichen Macht und der Sinnlichkeit bestimmter auseinander, und wir sehen ihn hier schon auf dem Wege der näheren Vermittelung Beider, die er später weiter verfolgte, und in deren Vollendung er das wahre Musterbild der Menschheit erblickte. In dieser Richtung mußte er sich nun wohl mehr und mehr von dem extremen Idealismus Kant's entfernen, dem er sich hier sogar schon polemisch gegenüberstellt, ohne sich jedoch in die reine frische Natur selbst versetzen zu können. Goethe meint daher, daß dieser letzteren in dem Aufsatze noch zu sehr Unrecht geschehe, und daß Schiller, der ihr doch selbst so viel verdanke, diese gute Mutter undankbar „mit zu harten Worten" behandle, worauf wir schon oben hingewiesen haben.

Inzwischen war Schiller auf diesen Vorstufen allmälig zu dem Ausgleichungspunkte beider Seiten hinaufgestiegen, und wir erblicken ihn eben in den beiden vorgenannten Abhandlungen „Über die ästhetische Erziehung" und „Über das Naive und Sentimentalische" auf der eigentlichen Höhe des Bewußtseins jenes vermittelten Gegensatzes. In den Briefen „Über die ästhetische Erziehung", in denen er zugleich das politische Problem in Beziehung zur Kunstkultur zu bringen sucht, verfährt er etwas spitzfindiger als billig; man merkt der philosophischen Entwickelung oft den Zwang an, der von der Analyse herrührt, welche er hier besonders geltend machen wollte. Daß dieses Mühen um philosophische Genauigkeit ihn überhaupt in seinen meisten prosaischen Aufsätzen aus dieser Zeit zu einer gewissen Kälte und abgezirkelten Eleganz führen mochte, kann man zugeben, ohne doch mit A. W. Schlegel zu behaupten, daß diese Eleganz in den Briefen „Über ästhetische Erziehung" „in die äußerste Erstorbenheit" übergegangen sei [1]). Die Widmung dieser letztern (an den Herzog von Augustenburg) ist insofern besonders bemerkenswerth, als Schiller darin erklärt, daß es Kant'sche Grundsätze seien, auf denen die folgenden Betrachtungen ruhen. Auch meint er, daß, wenngleich nicht die Philosophen, doch die Menschen über die praktischen Ideen Kant's stets einig gewesen seien. Es bestätigt dieses, was wir gleich anfangs von Schiller behauptet, daß er nämlich sein ganzes Leben hin-

1) „Kritische Schriften", Bd. II. S. 4.

durch dem Grunde nach auf diesem Standpunkte sich gehalten, den jener Philosoph ihm freilich erst zum rechten Bewußtsein brachte. Kant's Philosophie war Schiller's Italien [1]).

Frischer und sicheren Schritts bewegt sich der Gedanke und die Darstellung in der andern Abhandlung „Über das Naive und Sentimentalische". Der Verfasser begiebt sich hier mit der philosophischen Idee auf den Boden der Literaturgeschichte und gewinnt dadurch die Möglichkeit einer größeren konkreten Beleuchtung seiner theoretischen Grundsätze. Mit vollem Rechte hebt auch Goethe diese Schrift als die vorzüglichere hervor und schreibt ihr namentlich das Verdienst zu, den ersten Grund zur neuen Ästhetik gelegt zu haben. In ihr bezeichnet Schiller ziemlich glücklich die Stelle, auf welcher das Antike (Hellenische) und das Moderne (Romantische im weiteren Sinne) sich begegnen und trennen zugleich. Die Schrift ist das theoretisch-kritische Denkmal, welches der Dichter dem poetischen Geiste setzte, welchem er von da an huldigte, und den sein poetischer Mitstreiter in klassischer Vollendung längst erreicht hatte. Auf dem Grunde derselben, die auch viele treffliche Urtheile über literarische Einzelheiten enthält, erhebt sich eigentlich die gemeinsame Thätigkeit der beiden außerordentlichen Männer. Sie führte Schiller'n vorzüglich zu Goethe hinüber, und dieser fand in ihr die Brücke, auf der sie bei aller dauernden Verschiedenheit ihrer Richtungen sich doch freundlich begegnen konnten. Die Vermählung der griechisch-klassischen und der deutsch-romantischen Muse war es, worauf das Genie Beider mit entschiedenem Bewußtsein sich seitdem fortwährend wendete, wobei freilich Goethe mehr die antike Seite vertrat, während Schiller der Romantik näher blieb.

Daß in diese Zeit mehrere historische Arbeiten, namentlich die „Geschichte des dreißigjährigen Kriegs", fallen, soll bloß angedeutet werden. Dieses letztere Werk, welches zuerst in dem „Historischen Kalender für Damen" (1791—93) erschien, verhält sich eben so zu der Tragödie „Wallenstein", wie die „Ge-

---

1) S. über Schiller's ästhetische Arbeiten und ihre Beziehung zur „Kritik der Urtheilskraft" eine gehaltvolle, leider unvollendet gebliebene Schrift Tomaschek's: „Schiller und Kant" (Wien 1857).

schichte des Abfalls der Niederlande" zu „Don Karlos". In beiden Geschichtswerken ist der poetische Zweck der herrschende, der historische der untergeordnete. Schon haben wir aus diesem Gesichtspunkte über Schiller's historische Kunst im Allgemeinen geredet und auch auf den „Dreißigjährigen Krieg" einen gelegentlichen Blick geworfen. Wir geben gern zu, daß durch seine Geschichtsdarstellung überhaupt und durch diese Arbeit insbesondere eine freiere geschichtliche Auffassung vermittelt und hiermit nach einer Seite hin ein wirklicher Fortschritt in unserer historischen Literatur veranlaßt worden ist. Eben so wenig aber darf auch geleugnet werden, daß dieser Art mancherlei Gefahren für die echte historische Kunst verknüpft sind, namentlich die einer gefirnißten Kavalierbehandlung der Geschichte, welche nur zu leicht die jugendliche Phantasie zu falschen und verfehlten Versuchen antreibt und bei uns leider mehrfach angetrieben hat. Es genügt, an Woltmann zu erinnern, der statt Vieler gelten mag, die sich durch das Schiller'sche Prunkpathos zu oberflächlicher Behandlung der Thatsachen und zu einer gewissen genialischen Schilderungsweise verleiten ließen. Was nun Schiller's „Dreißigjährigen Krieg" angeht, so ist in ihm bei allem Aufwande der Darstellung doch den wesentlichen Forderungen einer wahren Geschichtschreibung nicht genügt worden. Jedenfalls können wir uns nicht im Stande finden, das lobpreisende Urtheil, welches Joh. v. Müller über die Schrift fällt, indem er sie unter Anderm mit der Geschichte des peloponnesischen Kriegs von Thucydides vergleicht, zu theilen, so gern wir unterschreiben, wenn er im Verlaufe der Beurtheilung weiter sagt, daß Schiller in diesem historischen Gemälde „sich selbst" darstelle. Denn es herrscht darin die ganze Fülle des persönlichen Pathos, in welchem er zeitlebens, besonders aber damals, befangen war. Von der „Geschichte des Abfalls" unterscheidet sich der „Dreißigjährige Krieg" durch eine höhere, freiere Haltung, durch die erweiterte Weltauffassung, wovon die Schilderung der großen Begebenheit getragen wird, durch einen gereifteren Pragmatismus, der freilich oft mehr eine ideale Konstruktion, als eine sich selbst erklärende Entwickelung der Thatsachen ist. Eine ruhige organische Entfaltung fehlt hier eben so sehr wie dort. Auf beiden Seiten überherrscht die Charakteristik des Persönlichen den Gang der Begebenheit; wie denn

schon Körner seinem poetischen Freunde bemerklich machte, daß er sich (in der „Geschichte des Abfalls“) mehr für einzelne Charaktere und Situationen als für das Ganze begeistert habe [1]).

Von den kleineren geschichtlichen Arbeiten haben wir wenig zu sagen. Sie empfehlen sich meistens durch lebendige Schilderung, ohne bedeutsame Interessen zu erwecken. Doch muß man anerkennen, daß, wenn auch das Historische darin vielfach mangelhaft erscheint, doch überall treffliche Gedanken über Menschen und Menschheit ausgestreut sind, welche zum Theil als Bausteine zu einer Philosophie der Geschichte gelten können. Besonders hebt er in der Antrittsrede, die er 1789 in Jena hielt, und die wir unter dem Titel: „Was heißt und zu welchem Ende studirt man Universalgeschichte“, in seinen Werken vor uns haben, den allgemeinen Grundgedanken für die philosophische Geschichtsauffassung bestimmter hervor. Die Geschichte und vornehmlich die Weltgeschichte ist ihm ein System objektiver Vernünftigkeit; der Vernunftzweck, mit dem Freiheitszwecke zusammenfallend, ist der Standpunkt, von dem die Philosophie der Geschichte projektirt werden soll.

Wir sind nun in der Betrachtung unsers Dichters bis zu der Stelle vorgerückt, wo er, mit sich verständigt und zum Bewußtsein seines rechten Berufs gelangt, in das Stadium seiner klassischen Dichtthätigkeit eintreten durfte. Mit dem Jahre 1795 dürfen wir den dritten und letzten Abschnitt seines Lebens, den wichtigsten und reichsten seiner poetischen Produktivität, beginnen. Die literarische Freundschaft mit Goethe fällt mit diesem Zeitpunkte zusammen und ist, wie für Beide, so besonders für Schiller als epochemachend zu betrachten. Von nun an verließ er mehr und mehr die doktrinelle Bahn; der Dichter trat bei ihm wieder in sein altes Recht, die poetische Praxis an die Stelle der philosophischen Theorie. Neue Verhältnisse erweiterten seine Anschauungen, Jena ward später (1799) mit Weimar vertauscht, wo außer vielem Andern besonders das Theater erweckend auf ihn wirkte. Dazu kam die fortwährend steigende Gunst des

1) Vgl. dagegen Tomaschek's fleißige Preisschrift: „Schiller in seinem Verhältniß zur Wissenschaft“ (Wien 1862).

Publikums, dessen Abgott Schiller zuletzt werden sollte. Wilhelm v. Humboldt hatte ihn längst zu neuer poetischer Thätigkeit gedrängt. Er selbst fühlte sich müde von der theoretischen Arbeit und meinte, wie er an Goethe damals schrieb, daß es hohe Zeit sei, „die philosophische Bude" für eine Weile zu schließen, und daß sein Herz nach einem „betastlichen Gegenstande schmachte". So gürtete er sich denn ernstlich wieder zu dem Werke freier Musenthätigkeit, und in einem Briefe vom August 1795 meldet er Humboldt'n, daß er den Entschluß gefaßt, nun auf viele Monate nur Poeterei zu treiben [1]). Diesen Entschluß dehnte er aber über die ganze Folgezeit seines Lebens aus. Er mochte nicht mehr zur Wissenschaft zurück, seitdem er in dem näheren Umgange mit Goethe innegeworden, daß der Dichter „der einzig wahre Mensch und der beste Philosoph nur eine Karikatur" gegen ihn sei. Wir haben in der Charakteristik Goethe's das Wesentlichste über Entstehung und Bedeutung dieses seltenen Verhältnisses mitgetheilt und halten daher ein abermaliges näheres Eingehen darauf hier für überflüssig [2]). Daß Schiller übrigens in diesem Wechselverkehr von dem älteren, genialeren Freunde bedeutender bedingt wurde, als er ihn bedingte, hat er selbst in dem „Briefwechsel" deutlich genug anerkannt. Auch an Humboldt schreibt er hierüber und meint, daß er neben Goethe, in dessen Gebiet des Realismus er gerathe, ohne Zweifel verlieren werde. Doch ermuthigt er sich sogleich mit dem Gedanken, daß ihm auch etwas übrig bleibe, was sein sei und jener nie erreichen könne, und er hofft, daß die Rechnung sich ziemlich heben solle. „Ein Jeder", schreibt er, „konnte dem Andern etwas geben, was ihm fehlte, und etwas dafür empfangen." Wir wollen jedenfalls hier die Bilanz nicht mit kaufmännischer Genauigkeit ziehen, sondern nur andeuten, wie vor Allem Goethe's „Wilhelm Meister" es war, der Schiller'n den

1) „Briefwechsel zwischen Schiller und W. v. Humboldt", S. 127.

2) „Ihre selten schöne Freundschaftsverbindung mit Goethe gereicht Beiden zum höchsten Beweis reiner und erhabener Gesinnungen", schreibt Schiller'n der erzbischöfliche Koadjutor, nachmaliger Großherzog von Frankfurt, K. v. Dalberg (1796), der ihm die freundlichsten Aussichten auf die Zukunft, wenn er dereinst Churfürst von Mainz geworden sein würde, eröffnete. Das Schicksal hatte es anders beschlossen.

frischen Sinn für das Reich der Formen und der Natur zuerst wieder eröffnete. Es macht ihm ein peinliches Gefühl, von einem Produkte solcher Art in das philosophische Wesen hineinzusehen. „Dort ist Alles so heiter, so lebendig, so harmonisch aufgelöst und so menschlich wahr, hier Alles so streng, so rigid und abstrakt und so höchst unnatürlich, weil alle Natur nur Synthesis und alle Philosophie Antithesis ist.“ [1]) Dennoch trieben ihn alte Gewohnheit und angeborene Neigung gleichsam unter der Hand mitunter zu dieser zurück, wie solches abermals namentlich der Briefwechsel mit Goethe beweist. Diesem, der sich, durch Schiller verführt, seinerseits etwas auf das Theoretisiren eingelassen, wurde das fremdartige Geschäft bald zur Last; er mußte in die Praxis des Schaffens und Wirkens zurück und zog auch jenen unvermerkt mehr und mehr von der Abstraktion hinweg in die Fülle der poetischen That.

So kam es denn, daß Schiller seinen Abfall von der Wissenschaft, der er doch seine neue poetische Stellung und Selbstverständigung zunächst recht eigentlich verdankte, immer entschiedener aussprach. Seine ganze Thätigkeit, schreibt er, sei fortan der Ausübung gewidmet, und er erfahre täglich, wie wenig der Poet durch allgemeine reine Begriffe praktisch gefördert werde, so, daß er sich mannigmal unphilosophisch genug fühle, Alles, was er und Andere von der Elementar-Ästhetik wissen, hinzugeben für einen einzigen empirischen Vortheil, für einen Kunstgriff des Handwerks. Diesen wissenschaftlichen Unglauben will er selbst auf die Kritik ausdehnen und Alles in diesem Gebiete nur der Einbildungskraft vorbehalten [2]). Er suchte, von Goethe's idealem Realismus angezogen, den materiellen Forderungen der Welt und der Zeit mehr als früher einzuräumen, so daß er schon 1795 an diesen schreiben mochte: „Wir sind mit aller unserer geprahlten Selbstständigkeit an die Natur angebunden, und was ist unser Wille, wenn die Natur versagt?“ Der „Wallenstein“, an dem sich seine neue Richtung allmälig bestimmte und festigte, bietet in der Art der Ausarbeitung, die Jahre kostete, den praktischen Beweis des Über-

---

1) „Briefwechsel mit Goethe“, Bd. I, S. 98 ff.

2) „Briefwechsel zwischen Schiller und Humboldt.“

ganges aus der abstrakten Idealität zu einer positiveren Auffassung des Wirklichen. Jener scheinbare Widerspruch gegen die Wissenschaft wird indeß Denjenigen nicht befremden, der sich erinnert, daß Schiller von Anfang an dieselbe, eben so wie die Geschichte, nicht um ihrer selbst willen, sondern für seine Dichtung betrieb, die er auf dem wissenschaftlichen Fußgestelle erheben wollte. Sie hatte ihm geleistet, was er von ihr erwartet, und das Mittel trat in den Hintergrund, nachdem der Zweck erreicht war. Die Philosophie war ihm zur Poesie geworden, er konnte ihrer nun entbehren.

Daß die „Horen" den nächsten Anlehnungspunkt des neuen Verkehrs bildeten, mag hier nur des literarischen Zusammenhangs wegen nochmals angedeutet werden. Obwohl diese Zeitschrift, bei welcher Schiller die große Absicht hatte, dem Vorzüglichsten in unserer damaligen Literatur aus dem Gesichtspunkte des Reinmenschlichen, gegenüber der Tagespolitik und den theologischen Fragen, ein angemessenes Organ zu bereiten [1]), aus Mangel an rechten Mitteln und angemessener Theilnahme ihren schönen Zweck nicht erreichen konnte; so wird sie doch neben jenem Verdienste, beide große Dichter einander näher gebracht zu haben, dadurch immer höchst bedeutsam in unserer nationalen Literaturgeschichte bleiben, daß sie die philosophisch-ästhetischen Abhandlungen Schiller's zuerst veröffentlichte, von denen, wie wir kurz zuvor angemerkt, unsere ganze neue ästhetisch-literarische Richtung wesentlich bedingt werden sollte.

Schiller eröffnete nun sein neues Dichterstadium mit lyrischen Produktionen. In denselben finden wir seinen Genius ganz so, wie ihn Humboldt („Briefwechsel") bezeichnet. Es ist die vollendetste Einheit des Philosophen und des Dichters, die sich hier der Anschauung bietet. Was in der ersten Epoche noch kämpfend und ringend miteinander auftritt, hat hier den Punkt der Befriedigung erlangt. Gleich die ersten Gedichte, womit er seine Rückkehr zur Poesie verkündigt, z. B. „Das Reich der Schatten oder

---

1) Ankündigung der „Horen". „Unser Journal", schreibt er darüber an Körner, „soll ein epochemachendes Werk sein." „Briefwechsel", Bd. III. S. 176.

Ideal und Leben", die „Elegie oder der Spaziergang", „Der Genius oder Natur und Schule", endlich „Die Ideale" [1]) tragen den Charakter der Durchdringung des philosophischen und poetischen Elements. Die Reflexion hat sich in ihnen mit der Einbildungskraft auf's innigste vermählt. Goethe findet darin ganz richtig die sonderbare Mischung von Anschauung und Abstraktion, von der wir in der allgemeinen Charakteristik Schiller's geredet haben. Dieser selbst schreibt, daß er bei seinen späteren lyrischen Versuchen fühle, wie er die beiden Kräfte, Einbildungskraft und Abstraktion, nur „durch eine ewige Bewegung in Solution erhalten könne". Wir haben insofern hier keine neue poetische Offenbarung, sondern nur die höhere dessen, was in dem Dichter ursprünglich lag. Wir können diesen Gedichten Schiller's, wenn auch nicht den Preis der reinen musikalischen oder Gesang-Lyrik, wofür ihm, wie mehrfach bemerkt, nun ein- für allemal das rechte Organ fehlte, doch den der philosophischen oder didaktischen mit vollster Überzeugung zuerkennen. Schwerlich dürfte irgend eine Literatur eine ähnliche Galerie so freier, klassisch gebildeter Gedankenpoesien besitzen, als die sind, welche uns Schiller hier bietet. Daß ihn die rhetorische Fülle und Breite dabei immer noch theilweise mehr, als zu wünschen, beherrscht, ist nicht zu verkennen. Dieser Fehler gehörte, möchte man sagen, zu seinem Genie, das durch ihn eben eigenthümlich erscheint; auch würde ihm derselbe wohl minder hoch angerechnet worden sein, hätte er nicht zu so vielen verderblichen Nachahmungen angereizt. Der Glanz der Darstellung täuschte die Meisten über die Wahrheit und Tiefe der Empfindungen; man gefiel sich in dem Luftschiffe der Wortbegeisterung und kümmerte sich nicht um den Gehalt, man ließ sich blenden „von dem Spiele der brillant beringten Finger" des

---

1) Diese Gedichte erschienen insgesammt zuerst in den „Horen" (1795), wo auch das kleinere sich findet: „Die Führer des Lebens" oder „Schön und Erhaben", welches auf sinnige Weise den neuerrungenen Standpunkt des Dichters ausspricht. Das Spiel des Schönen will der Dichter mit dem Ernste des Erhabenen verbunden wissen, keinem sich einseitig überlassen:

„Nimmer widme dich Einem allein! Vertraue dem Ersten
Deine Würde nicht an, nimmer dem Andern dein Glück!"

Dichters, wie J. Paul Schiller's Sprache treffend bezeichnet, und traute sich zu, ohne Ideen ein gleicher Virtuos zu sein. Daß namentlich die „Balladen" in diese Zeit fallen und wesentlich ein Resultat des Wechselverkehrs der beiden Dichter waren, haben wir bei Goethe schon anzuführen Gelegenheit gehabt.

Betrachten wir nun die ganze neue Lyrik Schiller's etwas genauer; so bemerken wir, daß der schroffe Widerspruch zwischen Ideal und Wirklichkeit, welcher ihn früher bedrängt hatte, darin zu einer gewissen Ausgleichung und Besänftigung gekommen ist. „Vom klaren Berg herüber stieg ihm die Sonne", wie er selbst es ausdrückt, und beleuchtete die dunkeln Schatten des niedern Lebens. Gleich dasjenige Gedicht, welches diesem Wendepunkte in seinem Bildungsgange am nächsten liegt, „Ideal und Leben", spricht diese Sicherheit der höheren Beruhigung aus. Es ist, möchten wir sagen, die Devise für seine ganze folgende Dichtung, ein treues, schönes Bild seiner durch den Gedanken geläuterten idealen Seele. Wovon Schiller nimmer lassen konnte, von der Freiheit, sie ist es, die auch hier den Hafen bildet; allein, es ist nicht mehr die stürmende, sich selbst mißkennende Freiheit, vielmehr die Freiheit in ihrer Gedankenfeste, worauf er hinweist.

„Aber flüchtet aus der Sinne Schranken
In die Freiheit der Gedanken",

ruft der Dichter im vollen Bewußtsein seiner schönen Errungenschaft. Schiller meint, dieses Gedicht sei nicht poetisch genug ausgeführt, sondern zu lehrhaft; wäre es dichterischer gehalten, fährt er fort, so würde es in einem gewissen Sinne ein Maximum geworden sein. Wir haben nur das „Zuviel" daran zu bemerken, um es als ein Maximum, als ein Vollendetes in seiner Art anzuerkennen. Anschaulich, klar und freigestaltend singt hier der Dichter von Dem, was uns Allen die höchste Sehnsucht ist — Überwindung der Angst des Irdischen durch die Idee, durch das Ewige. Das Gedicht „Der Genius" drückt näher aus, wie der Mensch jene schöne Befriedigung finden könne. Es ist die Harmonie des eigenen Selbst, die Einheit des Wollens und Fühlens, des Denkens und Empfindens, worin jenes Ziel erreicht wird. Auch „Die Würde der Frauen" ist demselben Thema gewidmet.

Es sagt gewissermaßen poetisch, was die Abhandlung „Über Anmuth und Würde“ prosaisch des Weiteren ausführt und was auch in den Briefen „Über ästhetische Erziehung“ angestrebt wird. Die Vermählung des Ernstes und des Gefälligen, des Gedankens und Gefühls, des Willens und der unbefangenen Sitte, kurz, die Harmonie des menschlich-freien Wesens ist es abermals, worauf es ankommt. Auch hier hat der Dichter seine Virtuosität in der lyrischen Didaktik bewiesen, und wir haben dem Gedichte keine andere tadelnde Bemerkung beizufügen, als daß es das männliche und weibliche Verhältniß etwas zu paragraphenartig darstellt. Die „Ideale“ zeigen dagegen, daß Schiller bei allem Streben den ursprünglichen Standpunkt der abstraktiven Idealität niemals vollkommen überwinden konnte. Seine Annäherung an Natur und Wirklichkeit ging stets von oben aus, in der Fülle des Wirklichen selbst fand er sich nun einmal nicht recht heimisch. Er konnte, wie er selbst sagt, aus dem Sentimentalischen nirgends rein heraus. Selbst der Umgang mit Goethe vermittelte nur ein engeres Anschließen des idealen Subjekts an die Lebendigkeit des Realen, ein inneres Ausgleichen wurde auch hierdurch nicht bewirkt. In dem Gedichte nun, wovon wir reden, wird auf diese Befriedigung, welche aus dem frischen Quell des Lebens selbst geschöpft werden muß, verzichtet. Freilich wollte auch das Leben dem Dichter nie recht freundlich werden. Das Krankheitsgefühl verließ ihn kaum einmal seit jenem heftigen Anfall im Jahre 1791. Wenn er nach Goethe

„In Leiden bangte, kümmerlich genaß“,

so möchte schon von dieser Seite her der Ton jenes Gedichts entschuldbar sein. Ob Mangel an Religiosität, wie Gelzer anzudeuten scheint, dabei mitgewirkt [1]), wollen wir unerwogen lassen und nur anführen, daß Schiller selbst dem Gedichte wegen seiner zu individuellen Haltung die eigentliche Poesie abspricht und es bezeichnend genug „einen Naturlaut“ nennt, „eine Stimme des Schmerzens“. Daher soll es denn auch auf eine besondere ästhetische Wirkung keinen Anspruch machen, sondern bloß „die Empfindung mittheilen, aus der es entsprang“.

---

1) a. a. O., S. 230; vgl. mit 228 ff.

Viel höher als die „Ideale“ stellt unser Dichter selbst den „Spaziergang“ oder, wie das Gedicht in seiner ersten Erscheinung in den „Horen“ überschrieben war, die „Elegie“. Auch hier vernehmen wir dieselbe Melodie, wie in „Ideal und Leben“, desgleichen in „Schule und Natur oder Genius“, nur aus etwas verändertem Tone. Es ist das Thema der „Ästhetischen Briefe“, sowie der Abhandlung „Über das Naive und Sentimentalische“, welches freilich in schönster poetischer Form vorgetragen wird. Der Gegensatz zwischen Kultur und Natur und die Art ihres Einklangs in der Harmonie des Schönen soll uns gegenwärtig werden. Wir theilen des Dichters eigene Ansicht über den Werth dieser Produktion seiner lyrischen Muse, wenn er glaubt, ihren Inhalt als wohl poetisch ausgeführt betrachten zu dürfen. Vor Allem gestehen wir, daß die beschreibende Poesie nicht leicht etwas Vollendeteres aufzuweisen haben möchte, als die erste Partie dieses Gedichts. Die reinste Landschaft in anmuthigster Belebung durch die freundliche Staffage einer friedlichen Thier- und Menschenwelt wird vor unserm Auge ausgebreitet und mit meisterhafter Hand sicher und treu gezeichnet. Das Malerische nimmt die Bewegung in sich auf und erlangt dadurch die Spitze seiner möglichen ästhetischen Wirkung. Mit genialem Takt wird dann der stillbewegten Natur das Gewühl des treibenden Lebens gegenübergestellt, überall in treffenden Zügen und Momenten. Herder findet darin „ein fortgehendes, geordnetes Gemälde aller Scenen der Welt und Menschheit“, wie er an Schiller schreibt. Wollen wir daher auch Gervinus nicht abstreiten, daß vielleicht ein anschaulicheres Bild gewonnen worden wäre, hätte der Dichter wie Pindar seine empfindungsvollen, ideenreichen Sätze an eine Handlung geknüpft; so müssen wir doch andererseits gestehen, daß gerade in dieser Art bloßer Beschreibung das Gedicht seine klassische Eigenthümlichkeit hat und als ein Muster- und Meisterwerk für immer gelten kann. Nur möchten wir abermals ausstellen, daß in der Darstellung der Lebensstrebungen und Kulturpunkte der Überfluß zu sehr vorherrscht. Gleich vollendet schön und vom reinsten ästhetischen Effekt wie der Anfang ist das Ende des Gedichts. Die Natur darf sich dort wie hier bei dem Dichter bedanken, daß er sie so idealisch zu zeichnen verstanden.

Es würde die Grenzen unserer Schrift überschreiten, wollten wir die übrigen Gedichte dieser Periode insgesammt im Einzelnen näher berühren. Sie alle richten sich auf das mehrbezeichnete Ziel des freien ästhetischen Ideals. In allen strebte der Dichter nach dem vollkommenen Ausdrucke der Harmonie der menschlichen Natur in der Form des Schönen. Wie sehr er von dieser Aufgabe erfüllt war, beweisen die Worte, die er bei Gelegenheit seines ebengenannten Gedichts, „Der Spaziergang", äußerte. „Ich will eine Idylle schreiben", sagt er, „wie ich hier eine Elegie schrieb. Alle meine poetischen Kräfte spannen sich zu dieser Energie an — das Ideal der Schönheit objektiv zu individualisiren." Er hoffte, in dieser Idylle, welche die Vermählung des Herkules mit der Hebe zum Inhalte haben und sich an das Gedicht: „Das Reich der Schatten", anschließen sollte, der sentimentalischen Poesie über die naive (antike) selbst den Sieg zu erringen. Im Voraus schwelgte er in dem Genusse, „in einer poetischen Darstellung alles Sterbliche ausgelöscht, lauter Licht, lauter Freiheit, lauter Vermögen, keinen Schatten, keine Schranken, nichts von dem Allen mehr zu sehen!" Er glaubte an die Möglichkeit, diese höchste Aufgabe lösen zu können, wenn sein Gemüth nur erst „ganz frei" und „von allem Unrath der Wirklichkeit" recht rein gewaschen sein würde. Wir heben diese Worte hier um so mehr hervor, als sie Schiller's abstrakt idealen Standpunkt, den er, wie wir behauptet, auch in dieser Periode, trotz seiner anderweiten Versicherung einer zugenommenen realistischen Tendenz, nicht aufgeben konnte, auf's bestimmteste aussprechen. Auch im „Wallenstein" blieb er darauf vorneigend stehen, wie sehr er sich auch bemühte, hier „durch die bloße Wahrheit für die fehlende Idealität" zu entschädigen.

Daß Schiller nun, auf jener abstrakten Stelle dem Wesen nach beharrend, auch in dieser Periode auf dem Gebiete der Liebeslyrik nichts Bedeutendes leisten konnte, begreift sich von selbst. Der Ton der Leidenschaft, welcher seinen Erstlingsgedichten einen Schein lyrischer Begeisterung antäuschte, war verklungen, ohne daß die Saiten eines freundlich-innigen Gefühls zu schöner Harmonie sich stimmen mochten. Hin und wieder hören wir wohl die Laute einer reineren lyrischen Seelensprache, zu leicht aber

drängt sich, wo diese anschlägt, die Kälte der Reflexion oder die Bitterkeit der Sehnsucht ein; so z. B. in dem Liede: „Die Gunst des Augenblicks" oder „An die Freunde", „Das Geheimniß", selbst das „Lied von der Glocke" ist von der Reflexion zu tief durchzogen, als daß die ungetrübte Innerlichkeit des Gemüths darin zu ihrem vollen Ausdrucke kommen könnte. Am reinsten vernehmen wir die Herzensweise in den Gedichten: „Die Erwartung", „Des Mädchens Klage", „Der Jüngling am Bache", „Der Pilgrim", „An Emma". Auch das „Lied an die Sehnsucht" würde hierher zu rechnen sein, wenn darin die elegische Stimmung nicht zu allgemein-ideal gehalten wäre.

Die epigrammatischen Distichen bieten die schönsten Gedankenperlen, und wir mögen es leicht ertragen, wenn auch hier die reflexive Schärfe oft etwas zu schneidend eindringt. Daß Schiller an den „Xenien" vorzugsweise betheiligt war, ist oben schon in der Charakteristik Goethe's berührt worden [1]. Wir lassen den Versuch der Sonderung dieser „Gastgeschenke" bei Seite, um so mehr als sie nach der Absicht ihrer Verfasser ein vollkommenes Gemeingut sein sollten, so daß, wie Schiller an Humboldt schreibt, sie sich so ineinander verschlingen würden, daß Niemand sie sondern möge und daß „die Heterogeneität der Urheber in dem Einzelnen nicht zu erkennen sei" [2]. Über ihren Charakter im Allgemeinen äußert er sich, ebenfalls an Humboldt, in folgenden Worten: „Das Meiste ist wilde Satyre, besonders auf Schriftsteller und schriftstellerische Produkte, untermischt mit einzelnen poetischen und philosophischen Gedankenblitzen." Daß dabei die satyrische Schärfe mehr auf Schiller's Seite war, ist schon erwähnt worden. Freilich wurde bei späterer Sichtung zum Behufe der Aufnahme in die sämmtlichen Werke von Seiten beider Dichter ein großer Theil ausgeschieden, die persönlichen meistens zurückgeschoben, und die Spitze der Satyre, namentlich in den Schiller'schen, ziemlich abgebrochen [3].

---

1) Vgl. S. 216 ff. dieses Bandes und E. Boas, „Schiller und Goethe im Xenienkampfe" (Stuttgart 1857).

2) Hoffmeister hat dieses Sonderungsgeschäft dennoch vorgenommen (a. a. O., Bd. III).

3) Man sehe indeß Boas a. a. O., Bd. I, wo die meisten nebst dem

Unmittelbar an die „Xenien" reihten sich die „Balladen". Man kann sie in zwei Kreise sondern, in deren Mitte der „Wallenstein" liegt. Bereits früher und zwar gleich im Anfange der lyrischen Produktion hatte Schiller sich in Balladen versucht. Die Anthologie (1782) bringt uns deren zwei, nämlich „Graf Eberhard der Greiner" und die „Kindesmörderin". Sie zeigen uns die ganze damalige ungezügelte Manier jener drangvollen Wildheit unsers Dichters, wie wir sie oben kennen gelernt haben. Besonders streift die „Kindesmörderin" überall äußerst nahe an die Grenzen der Geschmacklosigkeit, selbst des Widerwärtigen, während der „Graf Eberhard" schon dem Gegenstande nach mehr anspricht, obgleich in ihm gerade der Ton des Trivialen, den Schiller später an Bürger besonders tadelte, mehrfach durchlautet.

Unter den neuen Dichtungen dieser Art enthält der vor-wallenstein'sche Kreis die bedeutendsten und bekanntesten. Sie fallen in die Jahre 1797 und 98 und bilden gewissermaßen den Übergang aus der lyrischen Produktion in die dramatische, zu welcher sich der Dichter mit der ernsten Wiederaufnahme des „Wallenstein" seit 1798 vorzugsweise zurückwendete. Zugleich sind diese vor-wallenstein'schen Balladen dadurch merkwürdig, daß sich auch an sie wie an die „Xenien", obwohl nicht in gleich enger Verbindung, die gemeinsame Dichterthätigkeit Goethe's und Schiller's knüpft. Stoffe und selbst theilweise die Behandlung wurden in gegenseitiger Übereinkunft gewählt und bestimmt, wie denn hierüber der „Briefwechsel" anschauliche Belehrung giebt. Die Verschiedenheit beider Dichter möchte sich wohl nirgends sichtbarer bekunden, als in diesem gemeinsamen Wirken. „Wenn wir Andern uns mit Ideen tragen und schon darin eine Thätigkeit finden, so sind Sie nicht eher zufrieden, bis Ihre Ideen Existenz bekommen haben." [1]) Diese Worte Schiller's, die er an Goethe richtet, sind dort auf's lebendigste bethätigt. Während Goethe's bezügliche Dichtungen die reinste lyrische Färbung tragen und in dem einfachsten Tone das Gemüth aus der Sage oder Fabel wiederklingen lassen, treten die

---

Verzeichnisse der Gegenschriften mitgetheilt worden sind. Eben so die schon oben angeführte Ausgabe derselben (Danzig 1833).

1) „Briefwechsel mit Goethe", Bd. V, S. 19.

Schiller's bedeutend in die abstraktive Bewegung ein und erbreiten sich in reflexiver Abschilderung und rhetorischer Redseligkeit, die mitunter selbst zu pathetischem Luxus aufsteigt. Durch das Letztere verlieren mehrere, z. B. der „Kampf mit dem Drachen", all die Leichtigkeit und unmittelbare Anschaulichkeit, die hier besonders zu erwarten sind. Überhaupt aber schadet die zu gedehnte Behandlung fast allen; der mysteriöse Zauber des Romantischen, die eigentliche Seele dieser Dichtart, dessen Schiller überhaupt nicht recht mächtig war, wird dadurch nur noch mehr geschwächt. Der „Ritter Toggenburg" enthält am meisten von dem romantischen Klange; auch ist der Styl einfach und zutraulich genug, um das tiefe Herzensweh aus dem Grunde der Sage echt lyrisch hervorzusprechen. Allein die Sentimentalität erscheint doch etwas zu sublimirt und ätherisch verflüchtigt, als daß der schöne Sinn der Fabel uns frisch und kräftig genug entgegentreten könnte [1]. Die „Bürgschaft" und der „Gang nach dem Eisenhammer" empfehlen sich durch ihre dramatische Anschaulichkeit, weniger durch poetischen Gehalt. Die „Kraniche des Ibykus" dagegen, an

1) Die Sage wird an verschiedene Orte verlegt, so in die Schweiz, nach Tyrol und auch nach Rolandseck und Nonnenwerth am Rhein. In neuester Zeit hat die unglückliche englische Dichterin, Letitia Landon, den Stoff nach dieser letzten Lokalvariante aufgenommen und behandelt. Daß auch der „Taucher" auf einer wirklichen Anekdote beruht, wollte Herder Schiller'n zuerst aufzeigen, der darüber etwas empfindlich an Goethe schreibt. Jener nannte einen Pesce, und mochte wohl seine Quelle an Ath. Kircher's „Unterirdischer Welt" haben. Auch auf Happelii „Relationes" hat man hingewiesen, wie für Goethe's „Braut von Korinth". Eben so könnte man auch eine Stoffquelle für den „Handschuh" außer Andern bei dem französischen Memoirenschreiber Brantome aus dem 16. Jahrhundert nachweisen, nicht minder für den „Kampf mit dem Drachen" Vertot's „Geschichte des Maltheserordens" (übersetzt von Niethhammer), für „Fridolin" neben Sonstigem französische Fabliaux, für die „Bürgschaft", für „Hero und Leander" antike Quellen u. s. w. anführen, wenn es hier auf solche literarische Äußerlichkeiten ankäme. Zudem haben schon Andere, jüngst auch Grün, Einiges dergleichen angedeutet. Seitdem haben A. Laun und Boxberger in Gosche's „Archiv für Literaturgeschichte", Bd. I. S. 504 ff., sowie Gödeke in seiner kritischen Ausgabe Schiller's Näheres über die vom Dichter benutzten Quellen beigebracht.

denen sich, wie bekannt, Goethe einigermaßen mitbetheiligte, nähern sich auf erfreuliche Weise dem echten Tone der Ballade.

Die späteren nach-wallenstein'schen Gedichte dieser Art, wie vornehmlich „Hero und Leander", der „Graf von Habsburg" und der „Alpenjäger", fallen in die letzten Lebensjahre des Dichters, seit 1801. Wir können uns hier nicht näher auf ihre Bedeutung einlassen, am wenigsten spüren wir Lust, mit Hinrichs z. B. in „Hero und Leander" tiefe philosophisch-sittliche Absichten und Momente aufzusuchen. Jedenfalls aber haben wir Ursache genug, uns an der Art, wie namentlich in dem letztgenannten Gedichte das Schicksal der Liebe besungen wird, innigst zu erfreuen. Es ist eine Art lyrisch-epische Wiederholung von „Romeo und Julie". Dasselbe Thema, dasselbe tragische Schicksalslied von der Unendlichkeit wahrer Herzensliebe hier und dort; nur, daß der große britische Dichter in seiner dramatischen Lebendigkeit die innerste Seelenstimme reiner und vernehmlicher wiedertönen läßt, als der deutsche, der auch hier wiederum etwas mehr rhetorisirt, als sich mit der poetischen Unmittelbarkeit und sinnlichen Klarheit verträgt. Der „Graf von Habsburg" dagegen, das Resultat der Schiller'schen Studien für den „Tell" aus Tschudi's „Schweizerchronik", ist nach unserm Dafürhalten zu wenig geschätzt worden. Sehen wir davon ab, daß uns schon der nationale Stoff bedeutsam anspricht, so ist auch die ganze Darstellung ziemlich anschaulich, die Erzählung bleibt, wenn auch nicht ganz, doch mehr als man sonst an Schiller gewohnt ist, von der Reflexion und Rhetorik frei. Ob Goethe's „Sänger" Schiller'n zu dieser Dichtung Veranlassung oder Vorbild war, untersuchen wir nicht; jedenfalls liegt die Ähnlichkeit nicht so fern. — „Der Alpenjäger" interessirt eben so sehr durch seinen sittlichen Gehalt als durch die lebendige Vergegenwärtigung der wagnißvollen Alpenjagd selbst.

Anderes aus dem lyrischen Gebiete übergehen wir, um noch das „Lied von der Glocke", das Gervinus mit Recht als die Krone in der Gattung der poetischen Didaxis bezeichnet, einer kurzen Analyse zu unterziehen [1]. Es beschließt gewissermaßen die

1) Die Erläuterung dieses Gedichts von Gottfried v. Leinburg (Frankfurt a. M. 1845) ist ohne besonderes Interesse.

Lyrik des Dichters, die sich seit dem „Wallenstein“ zu keiner bedeutenden Produktion mehr erheben konnte. Das Gedicht, welches er, nachdem er die Idee dazu längst mit sich herumgetragen, um das Jahr 1797 als eine Art Trostgedicht über den Tod seines Vaters begonnen hatte, fällt in seiner endlichen Ausführung mit der Vollendung jener großen dramatischen Schöpfung so ziemlich zusammen. Wenn wir dasselbe in gewissem Sinne als Schluß seiner lyrischen Dichtung betrachten wollen, so geschieht es hauptsächlich darum, weil in ihm die eigenthümliche Richtung Schiller's in dieser Gattung, eben die Gedankenlyrik, auf die bedeutsamste Weise resümirt wird. Man möchte sagen, das merkwürdige Gedicht sei eine poetische Encyklopädie der gesammten lyrischen Produktion des Dichters, deren sämmtliche Motive es dem Wesen nach umfaßt. In gewisser Hinsicht hat daher auch W. v. Humboldt Recht, wenn er schreibt, daß es nirgends ein Gedicht gebe, das in einem so kleinen Umfange einen so weiten poetischen Kreis eröffnet, die Tonleiter aller menschlichen Empfindungen durchgeht und in lyrischer Weise das Leben mit seinen wichtigsten Ereignissen und Epochen wie ein durch natürliche Grenzen umschlossenes Epos zeigt. Goethe hatte gleichfalls eine sehr hohe Meinung von demselben. Wer möchte auch leugnen, daß sich in ihm die höchste Energie lyrischer Kontemplation zu vollster Darstellung bringt? Und gerade von dieser Seite her ist das Gedicht zu würdigen; denn wollte man den Maßstab der reinen Lyrik anlegen, so würde ihm, wie den meisten übrigen Gedichten Schiller's, das Wesentlichste abgehen, was von der Kunst in dieser Hinsicht zu erwarten ist — die Unmittelbarkeit nämlich der Anschauung, die naive Wahrheit des Gefühls. Der kontemplative Allegorismus bildet seinen Grundcharakter, weshalb es sich mehr durch die Kunst der Beschreibung, als durch die Lebendigkeit der Handlung auszeichnet. Es ist eine Art Bildersaal, in welchem der Dichter nicht bloß die schönsten Gemälde aus der Geschichte des menschlichen Lebens aufstellt, sondern auch zugleich den Führer macht, der dieselben erklärt. Weit entfernt, mit Schlegel Planlosigkeit an dem Gedichte zu tadeln, möchten wir eher zu viel Plan darin finden. Dieses und das demonstrative Interpretiren der Allegorie durch den Glockengießermeister, d. h. den Dichter, giebt dem Werke eine

gewisse Eintönigkeit und Steifheit, welche durch allen Aufwand der Schilderung nicht zu heben ist. So entsteht denn mehr eine schöne poetische Predigt über einen fortlaufenden Text, als eine handelnde Entfaltung des Schicksals des menschlichen Daseins selbst. Jener Mangel an lebendiger Unmittelbarkeit wird auch aus der Art ersichtlich, wie Schiller bei der Ausarbeitung des Gedichts verfuhr. Er hatte sich in den Stoff nicht hineingelebt, wie dieses bei Goethe überall der Fall war, wo er schildern wollte, sondern hineinstudirt. Denn, obwohl er einer Glockengießerei früherhin zugesehen, hatte er sich doch die technischen Beziehungen derselben aus Krünitzen's Encyklopädie für seinen Zweck erst mühsam aneignen müssen.

Schon 1796 dichtete Schiller das Lied, „Abschied vom Leser", in welchem er seine lyrische Muse dem öffentlichen Urtheile bescheiden, doch mit Vertrauen entgegenführt.

„Des Guten Beifall wünscht sie zu erlangen." —

Wer, dem sittliches Gefühl keine Fabel ist, wollte ihr diesen Beifall nicht aus voller Seele spenden? Und wenn es weiter heißt:

„Nicht länger wollen diese Lieder leben,
Als bis ihr Klang ein fühlend Herz erfreut",

so mögen sie der Unsterblichkeit gewiß sein, indem es wohl nie, so lange Menschen leben und fühlen, an solchen Herzen fehlen wird, denen jener Klang ein erfreulicher und willkommener bleibt.

Schiller war, wie wir bereits oben nachgewiesen, von Haus aus dramatischer, vornehmlich tragischer Dichter. Alle Studien, Bildung und selbst lyrische Dichtungen erscheinen bei ihm daher auch nur als Hülfsmittel und Vorschule der Tragödie, deren Pathos schon in seiner Lyrik vordringt. Es konnte demnach wohl nicht fehlen, daß er, auf dem Gipfel seiner Selbstverständigung angelangt, sich jenes seines eigentlichsten Dichterberufs vor Allem erinnerte. Anfangs unschlüssig, ob er sich der Oper oder dem Drama zuwenden sollte, indem er sich schon einmal versucht gefühlt hatte, aus Wieland's „Oberon" Motive zu einem Singspiele zu verarbeiten, wurde er hauptsächlich von Humboldt auf

die rechte Bahn gewiesen [1]). Seine seit der Wiederaufnahme des „Wallenstein" bis zum „Tell" und bis zum Schlusse seines Lebens ununterbrochen fortgehende dramatische Produktion konnte beweisen, wieviel er durch das eifrige Studium des Alten, die er erst nach dem „Don Karlos" besser kennen lernte, durch seine historischen und philosophisch-kritischen Strebungen und besonders durch seinen Umgang mit Goethe an größerer Bestimmtheit und klassischer Realität gewonnen hatte [2]). Die Worte Goethe's, die dieser an ihn (1798) schrieb, „daß das Genie sich durch Reflexion und That nach und nach dergestalt hinaufheben könne, um endlich musterhafte Werke hervorzubringen" [3]), hat Niemand in dem Grade als Schiller zur Wahrheit gemacht. Dabei ist nun wohl nicht zu verkennen, daß sich jenen Mitteln bald auch noch die vortheilhafte Einwirkung des Weimarer Theaters zugesellte. Goethe fand, daß Schiller'n die nähere Betheiligung am Theaterwesen bei seinem Streben in's Weite und Breite als Schranke nothwendig war [4]), und Schiller selbst, obwohl er bereits von Jena aus den Aufführungen öfter beigewohnt, fühlte, wie er an Goethe schreibt, mit jedem Tage mehr „das Bedürfniß theatralischer Anschauungen" und die Nothwendigkeit „sinnlicher Gegenwart des Theaters", um die Vorstellung „einer lebendigen Masse" zu haben, auch, weil er glaubte, daß „der Stoff ihm alsdann reichlicher zufließen werde". Er dachte deshalb daran, den Winter in Weimar zuzubringen, und zog im December 1799 hinüber, jedoch um von nun an dort für immer zu bleiben, wozu ihm die Gunst des Herzogs die Mittel bot, indem ihm in dem neuen Aufenthalte sein bisheriger jenaischer Amtsgehalt belassen wurde.

Das Theater, längst unter Goethe's Leitung gestellt, war seit 1796 gemach zu dem ersten Range deutscher Bühnen emporgestiegen. Iffland's Auftreten hatte zu diesem Aufschwunge besonders angeregt. Rasch sammelten sich nun dort die ausgezeichnetsten

---

1) Briefwechsel zwischen Schiller und Humboldt, passim.
2) Ebendaselbst spricht er sich auch hierüber selbst auf's deutlichste aus.
3) „Briefwechsel", Bd. IV, S. 258.
4) „Werke", Bd. XXXV, S. 351.

theatralischen Talente und bemühten sich, mit den beiden größten Dichtern im Bunde, das Höchste in ihrer Kunst zu leisten. Schiller, nachdem er in Weimar sich fixirt hatte, nahm sich mit Goethe der dortigen Bühnengeschäfte eifrigst an. Während jener sich vorzugsweise um das Technische und die theatralische Praxis bemühte, wendete Schiller seine Thätigkeit „dichtend und bestimmend" den Stücken zu. Nicht bloß, daß er selbst in rastloser fruchtbarster Thätigkeit seine vorzüglichsten Tragödien schuf und auf andere noch bedacht war, sondern er suchte auch in Gemeinschaft mit Goethe, das Beste aus der vaterländischen Literatur und aus der fremden für die Aufführung einzurichten und beziehungsweise umzuarbeiten. Sein „Don Karlos", Goethe's „Egmont", „Stella" und „Götz", Lessing's „Nathan", der „Julius Cäsar" und „Macbeth" von Shakspeare, Mehreres aus dem Französischen, wie Racine's „Phädra", Voltaire's „Tancred", wurden theils von dem Einen, theils von dem Andern für jenen Zweck umgeändert oder übersetzt. Als Dritter in diesem Streben erscheint v. Einsiedel, der sich als dramaturgischer Schriftsteller durch seine „Grundlinien zu einer Theorie der Schauspielkunst" rühmlichst ausgewiesen hatte [1]). Er bearbeitete Calderon's „Das Leben ein Traum" für das Weimarer Theater, wie er auch die „Brüder" des Terenz aus dem Lateinischen in gleicher Beziehung übersetzte, die wirklich mit alterthümlichen Masken zur Darstellung kamen. Später wurde auch die „Andria" desselben römischen Dichters von Niemeyer für die Bühne bearbeitet. „Iphigenie", „Tasso", selbst der „Ion" von A. W. Schlegel und der „Alarkos" von Friedrich Schlegel wurden in Scene gesetzt. Von den großen Künstlern (Iffland, Vohß, Wolf, Becker, Genast, Unzelmann dem Sohn), sowie von den Künstlerinnen (wie Christiane Becker, auf deren frühzeitigen Tod Goethe die schöne Elegie „Euphrosyne" dichtete, Jagemann, Wolf und Anderen) ist hier nicht der Ort Näheres zu sprechen. Wir deuten nur noch einmal darauf hin, wie diese Theaterwelt Schiller'n antreiben und ihn mitbestimmen mochte, seinen Werken ein angemessenes Verhältniß zur Bühne zu geben [2]).

---

1) v. Einsiedel's „Vermischte Schriften" erschienen schon 1783

2) Vgl. Wachsmuth, „Weimars Musenhof", S. 135 ff. Auch hat

Nachdem sich nun Schiller durch seine lyrischen Produktionen, besonders, wie wir gesehn, durch die Balladen, in dem Gebiete der Poesie wieder heimisch gemacht hatte, wendete er seine ganze Energie dem Werke zu, das, wie „Faust" für Goethe, in seiner Art für ihn das Haupt- und Centralwerk seiner dramatischen Dichtung werden sollte. Denn dafür muß „Wallenstein" sowohl in persönlicher als poetischer Beziehung gelten. Die Geschichte dieser „höchst bedeutenden Trilogie" knüpft sich wesentlich an Goethe's Umgang an, der, wie er selbst sagt, „der Entstehung derselben von Anfang bis zu Ende unmittelbar beiwohnte", was denn auch in dem „Briefwechsel" auf's anschaulichste zu Tage kommt. Schon bei seiner Beschäftigung mit der Geschichte des dreißigjährigen Kriegs (1790) hatte Schiller den Gedanken zum „Wallenstein" gefaßt, war aber durch die Idee zu einem andern Stücke, den „Malthesern", von der Ausführung desselben mehrfach abgelenkt worden. Hinzu trat seine damalige, oben charakterisirte wissenschaftliche Abstraktion und Kathederthätigkeit, die ihm für das Werk nicht hinlängliche Sammlung gestattete; auch mag ihn wohl das Mißtrauen, welches er um jene Zeit noch in seine eigene Dichtergabe setzte [1]), und wovon die spätere ängstliche und langsame Ausführung des „Wallenstein" selbst noch vielfach Zeugniß ablegt, an der konsequenten Vornahme der Tragödie gehindert haben. Erst 1796 brachte er es desfalls zu bestimmter Entscheidung, wie dieses sich aus einem Briefe an Humboldt ergiebt. Er ließ nun die „Malthesér", von denen sich noch ein Entwurf vor-

---

über diese Theaterverhältnisse Goethe selbst Mehreres berichtet. „Werke", Bd. XXXV, S. 335 ff. u. 350 ff. Er erwähnt hier besonders Schiller's Theilnahme und bemerkt über ihn unter Anderm, daß sein „stets in's Ganze arbeitender Geist" den Gedanken faßte, man könne die Umänderung, die man für die Bühne an eigenen Werken vornahm, auch an fremden wohl versuchen. Vgl. übrigens Pasqué's „Goethe's Theaterleitung in Weimar" (Leipzig 1863) und H. Schmidt's „Erinnerungen eines weimarischen Veteranen" (Leipzig 1856).

1) In einem Briefe an Körner (1794) schreibt er, daß ihm vor dem „Wallenstein" angst und bange sei, weil er glaube, mit jedem Tage mehr zu finden, daß er eigentlich nichts weniger vorstellen könne, als einen Dichter.

findet, für's Erste fallen und ging nach dem Xenienfeldzuge ernstlich an die Sache.

Seit 1797—99 war sein ganzes Dichten auf diese Tragödie gerichtet, die für sein dramatisches Selbstbewußtsein entscheidend werden sollte, wie es ihm Goethe ermunternd voraussagte, dem die zögernde Art, womit Schiller die Arbeit betrieb, bedenklich vorkam. „Sie werden selbst", schreibt er dem zweifelnden Freunde, „erst finden, wenn Sie diese Sache hinter sich haben, was für Sie gewonnen ist. Ich sehe es als etwas Unendliches an." Schiller selbst äußert an Körner, daß gerade ein Stoff, wie der Wallenstein, es sein mußte, an dem er sein neues dramatisches Leben eröffnen konnte; mit ihm, der zu größter und schärfster Bestimmtheit und Objektivität auffordere, müsse die entscheidende Krise in seinem poetischen Charakter erfolgen [1]). Mehr als einmal verzweifelte er übrigens an der Vollendung, so anhaltsam er auch daran arbeitete. Es kostete ihm ungemeine Anstrengung, des Stoffes Meister zu werden, was ihm trotzdem nicht vollständig gelang, selbst da nicht, als er ihn auf Goethe's Rath zuletzt in mehrere Partien sonderte, um ihm so besser beizukommen. „Dieser vor seinem Genie sich immer mehr und mehr ausdehnende Gegenstand ward von ihm auf die mannigfaltigste Weise aufgestellt, verknüpft, ausgeführt, bis er sich zuletzt genöthigt sah, das Stück in drei Theile zu theilen, wie es darauf erschien; und selbst nachher ließ er nicht davon ab, Veränderungen zu treffen, damit die Hauptmomente im Engeren wirken möchten." [2]). Vieles dabei mußte Schiller mehr durch die Energie seines Willens, als durch die unbewußte Produktivität des Genie's zu Stande bringen, wovon denn freilich auch die Spuren nicht zu verkennen sind. Die Epoche des Fertigwerdens fiel in eine Zeit, wo der Dichter höchst krankhaft angegriffen war und eine über die andere Nacht nicht schlafen konnte. Er mußte ungemeine Kraft aufwenden, um sich in der nöthigen Klarheit der Stimmung

---

1) Der Briefwechsel mit Körner ist hinsichtlich der Entstehungsgeschichte des „Wallenstein" eben so belehrend als der mit Goethe. Vgl. jenen Bd. III u. IV.

2) Goethe, „Werke", Bd. XXXV, S. 351.

zu erhalten. „Könnte ich nicht", schreibt er, „durch meinen Willen etwas mehr als Andere in ähnlichen Fällen, so würde ich jetzt ganz und gar pausiren müssen." Aus solchen krankhaften Einwirkungen mögen daher auch wohl manche schwach-sentimentalische Stellen zu erklären sein, die Goethe deswegen pathologische nennt. „Hätte nicht Schiller an einer langsam tödtenden Krankheit gelitten", sagt er, „so sähe das Alles ganz anders aus." [1]) Daß Goethe ihm vielseitigst in der Arbeit mit Rath und Ermunterung beistand, geht aus dem „Briefwechsel" auf's klarste hervor. Schiller gesteht daher auch unter Anderm bei Gelegenheit der Verhandlung über das astrologische Moment im „Wallenstein", worüber ihm Goethe Winke gegeben, daß es „eine rechte Gottesgabe sei um einen weisen und sorgfältigen Freund".

Berücksichtigt man nun weiter noch, wie er sich aus seiner subjektiven Idealität und doktrinellen Abstraktion in die realistische Bestimmtheit hinüberzwingen mußte [2]); so wird man die Unsicherheit

---

1) „Werke", Bd. XXXV, S. 430. Bei dieser Gelegenheit macht Goethe die treffende Bemerkung, daß unsere Ästhetik immer inniger mit Physiologie, Pathologie und Physik zu vereinigen sei, um die Bedingungen zu erkennen, welchen einzelne Menschen sowohl als ganze Nationen, die allgemeinsten Weltepochen so gut als der heutige Tag unterworfen sind. — Schiller selbst spricht noch an einer andern Stelle in den Briefen, wie sehr ihn seine kranken Zustände an freier Ausarbeitung des Werks hindern. Gewöhnlich muß er einen Tag der glücklichen Stimmung mit fünf oder sechs Tagen des Drucks und des Leidens büßen. Doch, meint er, könne die Kränklichkeit seine Stimmung nicht alteriren. Vgl. „Briefwechsel mit Goethe", Bd. III, S. 352 und Bd. IV, S. 377. An Körner schreibt er in dieser Hinsicht (Bd. IV, S. 39): „Mit einer sauern Arbeit mußte ich den Leichtsinn büßen, der mich bei der Wahl des Stückes geleitet hatte."

2) Er will, wie er an Humboldt (1796) schreibt, im „Wallenstein" probiren, die sentimentalische Idealität durch die Wahrheit zu ersetzen; er will auf rein realistischem Wege in ihm einen dramatisch großen Charakter aufstellen. Er meint, er müsse sich nun von diesem Gesichtspunkte aus mit Goethe messen. Früher (1794) hatte er eben bei Gelegenheit des „Wallenstein" an Körner geschrieben, „daß höchstens da, wo er philosophiren wolle, der poetische Geist ihn überrasche". Von dieser philosophirenden Poesie enthält nun der „Wallenstein" allerdings noch mehr, als man wünschen möchte, wie denn auch Goethe in ihm „etwas zu viel Philosophie" findet. Später äußert er in einem andern Briefe, daß er sich das Geschäft nicht zu leicht

und die durchgreifende Getheiltheit wohl erklärlich finden, welche sich an dem großen Werke dem aufmerksamern Blicke aufdrängt. Freilich meint er, daß er im Verkehre mit Goethe „über sich selbst hinausgegangen sei" und über seine Tendenz, „vom Allgemeinen in's Individuelle zu gehen", die er nun als „eine poetische Unart" abgelegt habe. Er will jetzt im „Wallenstein" „das Realistische idealisiren" und die ganze Frucht des aus jenem Umgange gewonnenen Systems darin in concreto aufzeigen; allein man merkt doch bald, daß die neue Operationsmethode seiner Natur fortwährend widerstrebt. Aus Allem, was über die Entstehungsgeschichte der merkwürdigen Dichtung vorliegt, geht also hervor, daß sie, wie wir gleich anfangs bemerkt, vorwiegend ein Produkt der Willensthat war, von dem die poetische Freiheit selbst erst ihre Sendung erwarten mußte. Schiller hatte das Werk zuerst in Prosa auszuführen unternommen, an deren Stelle er dann später den Rhythmus treten ließ, indem er meinte, „man sollte Alles, was sich über das Gemeine erheben muß, in Versen koncipiren". Goethe theilte seine Überzeugung und glaubte, daß, wenn Schiller seinen „Wallenstein" „als ein selbstständiges Werk ansehen wolle, derselbe nothwendig rhythmisch werden müsse". Diese neuere höhere Form nöthigte ihn nun aber, manche Motive, „die bloß gut waren für den gewöhnlichen Hausverstand, dessen Organ die Prosa zu sein scheine", zurückzuweisen [1]), wodurch denn die Unsicherheit in der Ausführung, der man öfter begegnet, eher gemehrt als gemindert wurde. Wenn man übrigens hin und wieder gemeint und wohl auch behauptet hat, Goethe habe an der poetischen Behandlung des „Wallenstein" mehrseitig unmittel-

---

machen wolle, daß ihm übrigens fast Alles abgeschnitten sei, um dem Stoffe auf seine gewohnte Art beizukommen. Es liege derselbe so sehr außer ihm, daß er ihm kaum eine Neigung abgewinnen könne. Er will dabei ein bloßes objektives Verfahren anwenden, dazu gehöre aber „ein weitläufiges und freudloses Quellenstudium". Er fühlt, daß es ihm an Erfahrung fehlt, und doch möchte er Alles gern, selbst bis auf's Lokale, recht aus der Gegenständlichkeit schöpfen. Wie er sich nun in dieser Hinsicht in ähnlicher Weise wie bei dem Gedichte von der „Glocke" um die technischen und anderen Äußerlichkeiten abmühte, wird uns von der Wolzogen berichtet.

1) „Briefwechsel", Bd. III, S. 327; ebendas. S. 333.

baren Antheil genommen; so ist das eine irrige Voraussetzung, die Goethe selbst mit aller Bescheidenheit und Offenheit ablehnt, bemerkend, daß er nur einmal in dem Lager thätig eingegriffen, und zwar indem er zwei Verse einschob, um den Besitz der Würfel auf Seiten des Bauern näher zu motiviren. Er hebt dabei gelegentlich hervor, daß Schiller auf Motivirung nicht besonders bedacht gewesen, sondern in dieser Hinsicht leicht gewaltthätig verfahren sei [1]). Doch stand er Schiller'n in seiner Arbeit vielfach mit Rath und Erfahrung bei; wie denn jener Manches änderte, wozu ihm der Freund Anregung und Winke gab.

Auf so mühsamem Wege war nun das Werk allmälig seiner Vollendung zugeführt worden, und Schiller konnte unterm 17. März 1799 den letzten Theil desselben an seinen Freund nach Weimar senden mit dem Wunsche, daß er es für eine wirkliche Tragödie halten möge, in der die Schicksale aufgelöst und die Einheit der Hauptempfindung erhalten sei. Er hatte damit eine Last abgeworfen, die ihn wahrhaft niedergedrückt, und noch kurz vor der Beendigung schreibt er, „daß er, wenn er erst der Wallenstein'schen Masse los sein werde, sich als einen ganz neuen Menschen fühlen werde". Es war gewissermaßen der schwer errungene Sieg über seine eigene Natur und der Triumph der Poesie über die Wissenschaft. Dieser letzte Punkt muß bei der Beurtheilung des Werkes vorzüglich in's Auge genommen werden. Die ganze Produktion ist in der That ein Kampf der dichterischen Natur Schiller's und seiner wissenschaftlichen Richtung, des Willens mit der Phantasie, der poetischen Praxis mit der Theorie. Mitten in der Arbeit finden wir ihn noch mit den Betrachtungen über die Dichtarten und namentlich über die Tragödie und ihr Verhältniß zur Epik beschäftigt, so daß Goethe, mit dem er dergleichen brieflich verhandelt, endlich des Theoretisirens, zu dem er sich Schiller'n zu Gefallen eine Zeitlang herbeigelassen, müde, sich wieder nach der Arbeit und „dem jena'schen Kanapee, seinem Dreifuße" sehnt [2]).

Daß bei solchem Zwiespalte der Stellung des schaffenden

---

1) Bei Eckermann, Bd. II.
2) „Briefwechsel" (30. Dec. 1797).

Dichters zu seinem Werke dieses selbst nun eine zwiespaltige Na ur annehmen mochte, war kaum vermeidlich. Und in der That geht durch die ganze Dichtung ein Zug des Widerspruchs, den das sichtbare Ringen des Dichters vergebens zu lösen sucht. Wir sehen die Idee der tragischen Erhabenheit im Streite mit dem spröden Elemente der realen Wahrheit, welches sich ihrer abstrakten Gewalt nicht fügen mag. Schiller wollte in dem widerstrebenden Stoff die antike und moderne Schicksalsanschauung gleichmäßig hineinbilden und gerieth dadurch in eine tragische Alternative, aus der er sich durch keine Anstrengung befreien konnte. Es lag nicht in seiner Macht, die objektive Dogmatik, um so zu sagen, der griechischen Schicksalsordnung mit der subjektiven Dialektik des persönlichen Planes und Wollens, wie diese die moderne Auffassung zur Grundlage der tragischen Nemesis macht, in Einklang zu bringen. Die Idee jener stört ihn in der konsequenten Durchführung der letztern, welche Shakspeare unter allen modernen Dichtern am tiefsten ergriffen und am vollkommensten poetisch vollzogen hat [1]). Goethe kommt ihm darin am nächsten, nur daß er in der Positivität und tragischen Energie der Charaktere und ihres Handelns hinter ihm zurückbleibt. Schiller konnte schon deswegen, weil ihm die Gabe der feineren psychologischen Motivirung abging, der dialektischen Entwickelungskunst der individuellen menschlichen Natur nicht in dem Grade theilhaft werden, welcher erforderlich ist, um die etwaigen äußeren Schicksalsmächte und Fügungen in den Proceß der eigenen persönlichen That als mitbestimmte Momente innerlich-lebendig zu verweben. Dieser Mangel tritt nun eben im „Wallenstein" um so entschiedener hervor, als es dem Dichter darauf ankam, den Einfluß höherer verborgener Mächte auf das Vorschreiten seines Helden vornehmlich mit zur Anschauung zu bringen. Das daraus entstehende Schwanken nun zwischen dem Einen und dem Andern, zwischen dem modernen Schicksalsstande, den er selbst mehrfach andeutet [2]), und

---

1) Goethe hat in dem Aufsatze: „Shakspeare und kein Ende" („Werke", Bd. XXXV, S. 367 ff.) über den obigen Punkt recht anziehende Winke gegeben.

2) So läßt er den Wallenstein selbst sagen:

dem Hingeben an das dunkle Walten verborgener „tück'scher Mächte",

„Die keines Menschen Kunst vertraulich macht",

hat die Tragödie gerade um das gebracht, was Schiller, wie wir kurz vorher gesehen, von ihr erwartete, daß nämlich „die Schicksale aufgelöst und die Einheit der Hauptempfindung erhalten sei". Da ihm zugleich, wie er selbst sagt, die Operation der Unterordnung des historischen Details unter die Idee nicht gelingen wollte, so mußte es wohl kommen, daß eine Unsicherheit in Handlung wie in Charakteristik hervortritt, welche den reinen ästhetischen Effekt nicht wenig stört. Nichts paßt daher auf den „Wallenstein" weniger, als ihn ein „vollkommenes Naturprodukt" zu nennen, das „in makelloser Schöne" vor uns stehen soll, wie Hoffmeister thut, der zugleich die Getheiltheit des Stückes daraus herleiten will, daß der Hauptheld in der ersten Konception als ein kosmopolitischer Don Karlos und Posa gefaßt worden, später aber unter den Einfluß der Schicksalsidee gestellt worden sei, der aber dabei nicht sieht, wie er eben durch die Anerkennung der Getheiltheit jenen seinen Ausspruch selbst widerlegt. Am entschiedensten sprechen die Worte im Prolog:

„Sie (die Poesie) sieht den Menschen in des Lebens Drang,
Und wälzt die größ're Hälfte seiner Schuld
Den unglückseligen Gestirnen zu",

den von uns hervorgehobenen unüberwundenen Doppelstandpunkt aus. Blickt man auf die Sorge, welche der Versuch einer Überwindung desselben dem Dichter (nach dem „Briefwechsel mit Goethe") gekostet, so ist es beinahe rührend, zu sehen, wie ungeachtet der guten Rathschläge des Letztern doch alle Mühe und

---

„Recht stets behält das Schicksal; denn das Herz
In uns ist sein gebiet'rischer Vollstrecker";

dann den Illo das bekannte:

„In Deiner Brust sind Deines Schicksals Sterne."

Dasselbe bestätigt Thekla in dem vielgebrauchten Verse:

„Der Zug des Herzens ist des Schicksals Stimme."

Arbeit beinahe umsonst war. Denn wer möchte es, wenn er genauer zusieht, leugnen, daß durch jenen ganzen himmlischen Apparat eigentlich so gut wie nichts motivirt wird, daß er als ein hors d'œuvre für sich besteht und nur hier und da maschinenartig heran- und hereintritt? Für Wallenstein's Entschlüsse hätte all die astrologische Zurüstung so ziemlich wegbleiben können, sie erscheint mehr als eine Liebhaberei, als ein Spiel der Beschäftigung, denn als die Hand, welche des Mannes Schicksal bestimmt. Übrigens erinnert diese Astrologie auffallend an Shakspeare's Hexen in „Macbeth", die freilich eine wahrhaft psychologische Bedeutung für die Bestimmung und Entwickelung des Entschlusses jenes Helden gewinnen und mit ihren Weissagungen viel tiefer in den inneren Gang der Handlung greifen. Auch sonst noch fühlt man bei der Betrachtung des „Wallenstein" sich auf jene englische Tragödie hingewiesen. Beiderseits beruht der Kern der Sache auf Mißbrauch des königlichen Vertrauens, auf Verrath aus Ehrgeiz, nur daß Macbeth schuldbeladener erscheint als Wallenstein, weil sein Verrath den Freund und König zugleich vernichtet. Die Gräfin Terzky, Wallensteins Schwägerin, ist ein, wenn auch nur schwaches, Konterfei der Lady Macbeth; denn, wie diese ehrsüchtig, ist sie es, die den Helden vornehmlich zur Vollbringung des Verraths treibt. Wollen wir in der Vergleichung noch etwas weiter gehen, so finden wir, was die eigentliche Ausführung betrifft, auf Shakspeare's Seite fast überall den Vorzug. Hauptsächlich ist es der echt dramatische Zusammenhalt der Handlung und der direkte Fortschritt zur Katastrophe, wodurch Macbeth sich bedeutend über Wallenstein erhebt. Denn, wenn Schiller für die Tragödie dem Epos gegenüber die Koncentrirung und „den kurzen Ablauf" der Handlung mit Recht in Anspruch nimmt; so hat er doch in dieser Produktion, wie früher schon im „Don Karlos", gegen sein eigenes poetisches Gesetz sich nicht wenig versündigt. Die Breite und Weite, in welche er stets sich zu verlieren geneigt war, hat hier einen solchen Umfang gewonnen, der ableitenden Nebenpartien sind so viele, der Rhetorik und Philosophie ein so großer Überfluß, daß selbst das geübteste Auge die Überschau verlieren muß. Werfen wir dagegen den Blick auf „Macbeth" — mit welch körnichter Bestimmtheit ist hier die Substanz der Fabel

herausgestellt, mit welch glücklichem Instinkte sind die Nebenumstände aufgegriffen und in das Mark der Handlung eingesenkt? Wie schlagend trifft das gedrungene Wort und treibt zur Krisis hin? [1])

Jenem Fehler der abschweifenden Breite begegnen wir bei Schiller besonders in der zweiten Abtheilung, in den „Piccolomini", die noch dazu trotz alledem keine rechte Grundlage für den dritten und Haupt-Theil, „Wallenstein's Tod" abgeben will. In diesem Bezug hat der Göttinger Recensent (Bouterweck) vollkommen Recht, wenn er sagt, „‚Die Piccolomini' hätten kein Ende und ‚Wallenstein's Tod' keinen Anfang". Schiller selbst scheint auch den Mangel an dramatischer Begrenzung gefühlt zu haben. Es kommt ihm vor, „als ob ihn ein gewisser epischer Geist angewandelt habe". Er bittet die Zuschauer im Prolog, ihm zu verzeihen, wenn er nicht raschen Schritts zum Ziele führe, sondern den großen Gegenstand „in einer Reihe von Gemälden nur" abzurollen wage. Auch drückt ihn die Betrachtung, daß das Stück für die Aufführung zu breit gerathe, und er sucht daher so viel thunlich daran zu schneiden [2]). Wie wenig ihm aber das Gesetz der dramatischen Einheit und der koncentrirten Handlung gegenwärtig war, beweist noch außer Andern vornehmlich die berühmte Episode „Max und Thekla", welche Tieck mit Recht eben so unbefriedigend als überflüssig nennt. Denn, was sie etwa in dem Ganzen hätte bedeuten können, wäre wohl nur darein zu setzen, daß sie der Eigensucht Wallenstein's und dem Realismus, der die Dichtung tragen sollte, zur Folie dienen und einen wirksamen Kontrast zwischen dem verbrecherischen Treiben des Ersten und der reinen Herzenshandlung der Andern

---

1) Es wundert uns, wie Goethe bei Gelegenheit der Anzeige der englischen Übersetzung des „Wallenstein" („Werke", Bd. XXXIII, S. 192) sagen mag, daß ihm durch diese Übersetzung „die Analogie zweier vorzüglicher Dichterseelen", Schiller's und Shakspeare's, aufgegangen sei: wir müssen vielmehr dem beistimmen, was der Übersetzer, der bekannte englische Dichter Coleridge, in der Vorrede ebenfalls zu „Wallenstein" bemerkt, daß es voreilig sei und unverständig zugleich, Schiller mit Shakspeare überhaupt zu vergleichen.

2) „Briefwechsel", Bd. IV, S. 401 ff.

darbieten mochte, ein Kontrast, welcher dadurch an tiefgreifender Bedeutung gewinnen konnte, daß durch die ideale Liebesgeschichte der Kinder die reale Selbstsucht der Väter (des Wallenstein und Oktavio Piccolomini) gerächt wurde. Allein diese echt tragisch-dramatische Möglichkeit wird durch die ganze abstrakte Stellung, welche die Episode zu dem Organismus der Tragödie einnimmt, fast ganz aufgehoben. Es bleibt ein bloßes Einschiebsel und bildet an und für sich ein höchst verstiegenes Liebespoem, dem, um es mit „Romeo und Julie" zu vergleichen, wie denn wohl geschehen, nichts so sehr fehlt, als „Romeo und Julie" selbst, d. h. diese innerste Vertiefung in die konkrete Lebendigkeit der wirklichen Liebe und in die unmittelbare Wahrheit ihrer Entwickelung. Max wie Thekla, besonders die Letztere, sind wohlaufgeputzte Figuren, denen der Dichter seine imaginativen Empfindungsideale mehr nur in den Mund legt, als daß er ihre eigenen Gefühle aus der inneren Seelenwerkstatt vor uns aufsprießen läßt. Daß ihre Worte schön und musterhaft erklingen, daß auch manch süßer Ton aus ihnen zu unserm Herzen spricht, kurz, daß die ganze Episode, wie A. W. Schlegel sagt, „eben so zart als edel gedacht ist", wer möchte es nicht willig anerkennen, dem irgend für rührende Schönheit ein Gefühl innewohnt? Max erscheint zum Theil als ein reproducirter Karlos, zum Theil als ein anticipirter Mortimer, in jeder Hinsicht zu sehr idealisirt. Thekla verliert fast noch mehr den irdischen Boden, und wie sehr sie auch das Interesse schwärmerischer Seelen, unter denen wir auch die bekannte englische Schriftstellerin, Mrs. Jameson [1]), finden, erwecken mag, sie bleibt

1) Mrs. Jameson vergleicht in ihrer Schrift: „Shakspeare's Frauengestalten" (Übersetzung von Lev. Schücking, Bielefeld 1840, S. 88 ff.) die Thekla mit der Julie (in „Romeo und Julie") und nennt sie „die deutsche Julie" weit verschieden freilich, aber dennoch in verwandtem Geiste koncipirt. Sie findet in beiden auffallend ähnliche Züge, nur ist die eine (Thekla) das bescheidene Veilchen, während die andere eine unerschlossene Rosenknospe ist. Wir verfolgen hier nicht die weitere Parallele, sondern bemerken nur, wie die Verfasserin doch gemach gleichfalls auf die eigentliche wunde Partie in diesem Charakter kommt, auf die dramatische Blässe, in welcher Hinsicht sie allerdings die deutsche Thekla außer Vergleich mit der englischen Julie setzt. Der Franzose Benjamin Constant, welcher, um es beiläufig zu sagen, den „Wallen-

in ihrer Art „eine tragische Gurli", wie Rahel bemerkt, deren Urtheil, wie meistens, so auch über diese Episode treffend ist. Sie meint, daß beide Personen „ganz ohne menschliche Anatomie" seien, und daß die Leute „bei diesem ihrer Moral schmeichelnden Schauspiele der gesunden menschlichen Organisation vergessen". Schiller hatte einmal für solche sentimentalische Idealisirung eine angeborene unüberwindliche Neigung, der wir außer Anderm im „Tell" auf ähnliche Weise wie im „Wallenstein" begegnen. Das Verhältniß zwischen Rudenz und Bertha bildet eine ziemlich vollständige Parallele mit dem zwischen Max und Thekla. In letzterem Bezug gesteht Schiller selbst, daß er, „zwei Figuren ausgenommen, an die ihn Neigung feßle", alle übrigen des Stückes bloß als Künstler behandle. Wie wenig er indeß über diese Partie mit sich selbst im Klaren war, beweist besonders eine Stelle aus seinen Briefen an Goethe, wo er dieselbe „den poetisch wichtigsten Theil des Wallenstein" nennt, und doch sogleich hinzufügt, daß sie „ihrer frei menschlichen Natur nach" von dem geschäftigen Wesen der übrigen Staatsaktion völlig getrennt, ja „dem Geiste nach demselben entgegengesetzt sei".

Überhaupt hat Schiller auch im „Wallenstein" noch zu sehr seinen Grundsatz walten lassen, welchem nach, wie er an Goethe schreibt, die poetischen Charaktere nur Symbole allgemeiner Ideen sein sollen. Denn in der That steht in dieser Hinsicht trotz aller realistischen Anstrengung der „Wallenstein" dem „Don Karlos" noch immer näher, als es auf den ersten Blick scheinen möchte. Die rechte Individualisirung von einem bestimmten persönlichen Principe aus ist ihm auch hier nicht gelungen, ja das Seiten-

---

stein in's Französische übersetzt hat, stellt die milde Idealität Thekla's besonders aus dem Gesichtspunkte des Kontrasts mit dem wilden Geklirre des Krieges dar. Übrigens findet auch Hinrichs („Schiller's Dichtungen") die Episode als im Wesen des Stücks begründet, weil das Schicksal im „Wallenstein" romantisch, die echt romantische Empfindung aber die Liebe sei. Auch er erinnert an „Romeo und Julie" — nur schade, daß im „Wallenstein" dem ganzen Plane nach die Liebe nicht die Substanz ausmacht, wie in dem angezogenen Shakspeare'schen Stücke, sondern eben nur so dazu kommt, ohne zu wissen wie, und auch wesentlich durch nichts motivirt.

blicken auf die Charaktere der antiken Tragödie, die er für „idealische Masken" erklärt, mag ihn vielleicht in der Zeichnung der Hauptpersonen über Gebühr mitbedingt haben, so wie es ihn, wie wir gesehen, bei der Schicksalsidee in eine mißliche Halbheit hinüberführte. Am auffallendsten tritt dieses sogleich in dem Charakter des Wallenstein selbst hervor, der doch, wie Schiller selbst erklärt, nach poetischer Absicht wie in der Geschichte eine durchaus realistische Positivität erhalten sollte. Es ist dem Dichter nicht möglich geworden, in das „Echtrealistische" Wallenstein's und dessen historische Bestimmtheit sich so zu versetzen, um ihn von jener reinen positiven Individualität aus zu tragischer Würde emporzubilden. Ein Charakter, von dem er selbst sagen mochte, „er habe nichts Edles, er erscheine in keinem einzelnen Lebensakte groß, er habe wenig Würde, seine Unternehmung sei moralisch schlecht und verunglücke physisch", forderte einen entschiedeneren Angriff, eine resolutere Auffassung und Ausführung, als Schiller zu der Darstellung mitbrachte. In dieser Hinsicht gesteht er offen, daß er gar keine Sympathie für ihn habe und daß er ihn „bloß mit der reinen Liebe des Künstlers" behandele. Obgleich er nun weiter meint, daß er darum nicht schlechter ausfallen solle, darf man doch wohl annehmen, daß solche reine objektive Äußerlichkeit nicht im Stande sein konnte, einem Charakter dasjenige natürliche Leben zu geben, dessen selbst der Kunstcharakter nicht entbehren darf. Es kann uns daher kaum Wunder nehmen, wenn wir bei näherer Anschauung finden, daß jener Träger eines bedeutenden Geschicks in stets wechselnden Zügen und mit dem Gepräge haltungslosen Zauderns vor unseren Blicken schwankt, in unsicheren Schritten bald vor-, bald rückwärts wankend, daß er in unseliger Schwebe zwischen seinem eigenen Wollen und den tückischen äußern Mächten, die hier im Zufalle, dort in den Sternen lauern, hinüber- und herüberschaukelt, indem er bald seiner Großheit sich bewußt in hohem Pathos redet, bald der Rathlosigkeit anheimgegeben nach schwachen Stützen greift, jetzt mit Verstand scharf berechnet, dann in unvorsichtigem Vertrauen auf die Gestirne und der Freunde Treue baut, die er, wie Buttler'n, selbst kleinlich beleidigt, oder wie den älteren Oktavio, mißkennt, in diesem Augenblicke erhabene Ideen vertreten will, im anderen auf verrätherische Plane

sinnt und so endlich durch Selbsttäuschung und Selbstverwirrung dem Schicksale ohne Noth entgegentreibt und dem Verderben mehr sich selbst überliefert, als er, in mächtigem Kampfe streitend, unterliegt. Was der Prolog von ihm sagt:

„Von der Parteien Gunst und Haß verwirrt,
Schwankt sein Charakterbild in der Geschichte",

findet Anwendung auch auf die Gestalt, in der ihn uns die Dichtung zeigt, und das eigene Wort:

„Mich verklagt der Doppelsinn des Lebens",

ist die wahre Devise seiner poetischen Erscheinung [1]). Wallenstein ist ein Charakter, der sich nicht in sich selbst zu gründen weiß und ebenso wenig das Schicksal ernstlich zur Rede zu stellen gemuthet ist. Und so erscheint er denn, wie viele wohlgelungene Züge er uns auch zeigen, wie manches schöne Wort in edlem Pathos er auch sprechen mag, doch im Ganzen als ein keineswegs durchaus wahrhaft tragischer Held, indem dieser, wenn auch nicht vollkommen, doch immer so geartet sein muß, daß an ihm sich das Bild der im Menschenthume leidenden Idee zu vollkommener Gegenwart herausgestalte. Wenn nun, um von Andern nicht zu reden, Hegel in seiner Kritik des „Wallenstein" der Ansicht ist, daß „das Erliegen der Unbestimmtheit unter die Bestimmtheit (nämlich der ganzen Umgebung) ein höchst tragisches Wesen sei, groß und konsequent dargestellt", so würden wir ihm gern uns zugesellen, wenn nur jene Unbestimmtheit selbst auf einem persönlich-tieferen Grunde ruhte, auf einem substanziellen Inhalte des Willens, der inmitten des Dranges objektiver Bestimmungen seinen eigenen Anstrengungen unterliegt. Dagegen ist Wallenstein, wie wir angedeutet, ohne höheres persönliches Fundament, und seine Unbestimmtheit daher eben selbst ein charakterloses, oberflächliches Schattenwesen, dem wir keine wahre ideelle Theilnahme zuwenden können, der

1) Es kann hier nicht der Ort sein, auf die verschiedenen Ansichten über die Schuld und Nichtschuld Wallenstein's, wie sie namentlich jüngst nicht ohne Aufwand tüchtiger historischer Untersuchungen geltend gemacht werden sollten, einzugehen. Die einfache Erinnerung an Ranke's Werke mag genügen.

uns vielmehr lebendigst an Shakspeare's Wort in „Julius Cäsar" erinnern kann:

„Nicht durch die Schuld der Sterne, theurer Brutus,
Durch eig'ne Schuld nur sind wir Schwächlinge."

Nennt ihn doch Hegel selbst „eine erhabene, charakterlose Seele, die keinen Zweck ergreifen kann", wobei wir denn eben in Verlegenheit kommen, das Erhabene und Charakterlose miteinander wohl zu reimen. Auch Macbeth erscheint unbestimmt, aber in welch anderer Richtung und Stellung? In ihm ist es der Schrecken des Gewissens vor der grauenvollen That, das Gefühl der Menschlichkeit, welches ihn von dem Verrathe an dem königlichen Herrn und Gönner zurückruft, während sein Ehrgeiz, die verlockende Stimme der Hexen und die imponirende Überlegenheit seines Weibes ihn bestürmen. Er ist von Natur Manns genug für die Größe der That, aber die Umstände schrecken ihn, so daß

„Das feste Herz ihm an die Rippen pocht,
Ganz gegen die Natur."

Ihm fehlt, wie Lady Macbeth sagt, „zum Ehrgeiz nur die Schlechtigkeit". Sie meint, daß sein Gemüth noch zu voll „von der Milch menschlicher Sanftmuth" sei, um „den nächsten Weg zu gehen". Hier ist freilich auch Unbestimmtheit, aber auf einem andern Grunde und in einer folgerichtigen Haltung dargestellt. Macbeth vollzieht die That und fällt dem Schicksale der eigenen Brust anheim, wie Lady Macbeth in ihrer Art. — Unter den übrigen Charakteren der Tragödie sind Oktavio Piccolomini und die Gräfin Terzky die, welche am meisten dramatische Bedeutung ansprechen können und am konsequentesten auftreten.

Und so müssen wir denn freilich im Allgemeinen dahin urtheilen, daß die reine tragische Haltung des großen Werks nicht erreicht ist, was uns indeß nicht hindern kann, das viele Treffliche, was das Werk in dramatischer wie anderen Hinsichten bietet, freudigst anzuerkennen. Vor Allem ist die großartige Auffassung eines welthistorisch höchst wichtigen Moments der nationalen Geschichte als ein echt poetischer Akt hervorzuheben, nicht minder sodann die imaginative wie ethische Energie zu rühmen, womit

der Dichter das Recht des Weltgerichts in der Weltgeschichte hier vor Augen führt. Wie meisterhaft hat er es verstanden, den Verrath durch Verrath zu rächen? den Ehrgeiz durch seine eigenen Plane zu verderben? Wie sinnvoll hat er die Schuld des Helden zu mildern gewußt durch die Schuld seiner Feinde, besonders des Kaisers, der ihn bloß zum Werkzeuge seines Interesses machen wollte und ihn durch geheime Treulosigkeit gewissermaßen zu dem Verrathe drängte, dem er sich ergab? Wie erhaben, wie echt dramatisch sind einzelne Situationen, wie mächtig das Pathos der Leidenschaft wie des Gedankens? — Wie fruchtbar ist das Werk an innigen Gefühlen, an schönen, bedeutsamen Sprüchen? Wie ein rechtes Buch der Weisheit, ist es vor uns aufgethan, als ein echtes Nationalwerk ragt es empor, welches gleich dem „Götz von Berlichingen" in das innerste Leben unseres Volkes hineinspricht, so wie es aus ihm entsprungen ist, und einen Nationalschatz bildet, an dessen Reichthume unser Nationalsinn sich fortwährend nähren, aus dem vaterländische Begeisterung stets neue Erweckung schöpfen kann. Mag die Sprache immerhin hie und da an Überfülle leiden, so wird sie doch im Ganzen in klassischer Meisterschaft geübt und schreitet in sicherem Rhythmus vor. In der Schilderung bewährt sich das gewohnte Talent des Dichters an mancher Stelle mit musterhafter Kunst und nicht übertroffener Virtuosität.

Von diesem Gesichtspunkte aus muß besonders das Vorspiel „Wallenstein's Lager" unseren Beifall ansprechen. Es ist das einzig wahrhaft und konsequent durchgeführte Reale in dem ganzen Werke. Mit glücklicher Dichterfreiheit hat Schiller hier den Stoff bewältigt und seiner Kunst gehorsam gemacht. In die Mitte der Verwüstung und Verwilderung des dreißigjährigen Krieges, wo das Reich ein Tummelplatz von Waffen war, die Städte verödet standen und Gewerb und Kunstfleiß niederlagen, wo der Bürger nichts, der Krieger Alles galt, will uns der Dichter versetzen. Und wir müssen gestehen, daß ihm dies auf seltene Weise gelungen. So wenig wir sonst im „Wallenstein" Shakspeare's Genius begegnen, so nahe tritt er hier heran. Hat man doch wohl gemeint, daß eben wegen der realistischen Objektivität Goethe dabei die Hand bedeutend im Spiele gehabt; was

dieser jedoch, wie wir gesehen, im Ganzen ablehnt. Nur bei einigen Kleinigkeiten hat er sich betheiligt, wie z. B. bei dem Soldatenliede (nicht dem Reiterliede), womit das Lager eröffnet werden sollte [1]). Auch zu der berühmten Kapuzinerpredigt hat er nicht weiter mitgewirkt, als daß er Schiller'n einen Band von Pater Abraham a St. Clara zuschickte, von dem er glaubte, daß er ihn sogleich zu jener Predigt begeistern werde, da ein reicher Schatz darin sei, „der die höchste Stimmung mit sich führe". Schiller findet denn auch alsbald, daß es „ein prächtiges Original" ist, dem er es übrigens möglichst nachzuthun versuchen will [2]). Besonders muß noch beachtet werden, wie trefflich es dem Dichter gelungen, das Bild des Wallenstein aus der Mitte dieses Getümmels emporzuheben, um seine Stellung in der nachfolgenden Handlung, sowie sein Schicksal uns im Voraus ahnen zu lassen.

„Sein Lager nur erkläret sein Verbrechen",

heißt es im Prolog. Von dieser Seite her hat denn das Vorspiel auch vorzüglich seine eigenthümliche Bedeutung im Systeme der ganzen Tragödie, deren poetische Einleitung es bildet. — Diese selbst aber steht in ihrer Gesammtheit wie ein Riesendom in der Mitte unserer nationalen Literatur, der einerseits die Bahn bezeichnet, auf welcher unsere neue Tragödie ganz eigentlich ihre rechten Ziele suchen soll [3]), andererseits mit seiner Größe und

---

1) An die paar von Goethe's Hand gelegentlich der Würfel eingeschobenen Verse haben wir schon oben erinnert. Vgl. „Briefwechsel", Bd. IV, S. 317. 325 u. 335.

2) „Briefwechsel", Bd. IV, S. 317 u. 335. Die eigentliche Quelle, aus der Schiller schöpfte, ist jenes alten Predigers Schrift: „Reimb dich u. s. w.", (Cöln 1702), worin ein Aufruf der Christen gegen die Türken, den der Dichter wesentlich, oft wörtlich benutzt hat. Man sehe desfalls Wachsmuth a. a. O., S. 132, wo die betreffenden Auszüge aus dem alten Buche zur Vergleichung mitgetheilt sind.

3) Freilich hat man den so deutlich bezeichneten Weg entweder nicht verfolgt, oder nur in unfruchtbarer Nachahmung. Dieses empfand Schiller selbst noch und er klagt darüber in einem späten Briefe an seinen Freund Humboldt (vom 2. April 1805), daß nichts Neues geleistet werde, dagegen

poetischen Mächtigkeit in die dramatische und besonders tragödische Misère jener Zeit, die uns Schiller selbst in der Parodie „Shakspeare's Schatten" so treffend schildert, mahnend und warnend hineinragt. Deutschland horchte mit Erstaunen diesen großartigen tragischen Akkorden, und Schiller stieg auf ihren Schwingen zu der Höhe der Liebe und Verehrung seines Volks empor, auf deren höchstem Gipfel sein zu früher Tod (1805) ihn fand. Gern wiederholen wir daher Goethe's Wort, der da meint, „das Werk sei so groß, daß kein zweites ähnliches existire".

Am 12. Oktober 1798 wurde das neu eingerichtete Theater zu Weimar unter Goethe's eifrigster und treuester Vermittelung mit „Wallenstein's Lager" eröffnet. Die „Piccolomini" erschienen einige Monate später auf der Bühne (den 30. Januar 1799), zuletzt „Wallenstein's Tod". — Schiller folgte seinem Schmerzenskinde in die Musenstadt nach, wo er bis an seinen Tod verblieb.

In dieser neuen Lage umgaben nun den Dichter die freundlichsten Verhältnisse, in denen sein immer strebender und aus der körperlichen Schwäche sich emporkämpfender Geist willkommene Nahrung und Belebung finden durfte. Die Freiheit, welche der geistigen Bewegung in der deutschen Musenstadt gestattet war, die schöne Liberalität, die durch alle Stufen der Gesellschaft waltete, in den höchsten Kreisen des fürstlichen Hauses wie in denen des bürgerlichen Verkehrs, die Gunst des Herzogs, die reine edle Sympathie seiner hohen, gebildeten Gemahlin, Luise, die noch immer nachhaltende heitere Bildungsregsamkeit der Herzogin Amalia, die freundschaftlichen Beziehungen zu Wieland und zu den geistreichsten Männern und Frauen, der vielseitige, fast unausgesetzte Kunstgenuß, den ihm das wohlbesetzte Theater gewährte, gaben seiner Stimmung Heiterkeit und Leben, seinem Muthe Kraft und stete Span-

---

sich eine unselige Nachahmungssucht rege, die sich bloß „in einem identischen Wiederbringen und Verschlechtern des Urbildes" bethätige. Solche Nachahmungen habe auch sein „Wallenstein" hervorgebracht, „man sei aber nicht um einen Schritt gefördert". — Was würde der große Dichter gesagt haben, hätte er die spätern hoch- und hohlklingenden Reproduktionen seiner Tragödien hören müssen, wie sie seit Theodor-Körner bis auf Raupach, Auffenberg, ja noch weiter herab sich noch immer vernehmen lassen!

nung [1]). Vor Allem aber war es der unmittelbare, auch in gesellschaftliches Familienleben hinübergehende persönliche Verkehr mit Goethe, der ihn stärkte und erfreute. Aus der Mitte dieser schönen und reichen Umgebung, in der er sich mehr und mehr der Wissenschaft entfremdete, um der poetischen Praxis ganz zu leben, ersproßten nun rasch hintereinander die Prachtblumen der tragischen Dichtung Schiller's, welche weithin das Auge der Zeitgenossen und der Nachwelt ergötzen sollten.

Der „Wallenstein" war, wie wir gesehen, gleichsam der tragische Proceß seines tragischen Berufs. In ihm hatte er sich selbst gefunden, und Goethe's angeführte Weissagung, daß das Werk für ihn ein Unendliches sein werde, sollte sich vollkommen bewähren. Der Abschluß des großen Gedichts wirkte indeß auf den Dichter anfangs nicht sowohl beruhigend, als treibend. So sehr er gewünscht hatte, des Werkes los zu sein, so wenig konnte er der nun gewonnenen Freiheit innig froh werden. Da die Masse, die ihn bisher angezogen und festgehalten, auf einmal weg war, dünkte es ihm, als wenn er „besinnungslos im luftleeren Raume hänge". Er glaubte daher, daß er nicht eher zur Ruhe kommen werde, „als bis er seine Gedanken wieder auf einen bestimmten Stoff mit Hoffnung und Neigung gerichtet sehe". Anfangs hatte er trotz seiner nicht lange zuvor gegen Goethe geäußerten Meinung, daß er keine andern als historischen Stoffe mehr wählen wolle, da die frei erfundenen seine Klippe sein würden, die Absicht, Gegenstände von freier Erfindung aufzunehmen, weil diese seiner Neigung und seinem Bedürfnisse mehr zusagten, und er „der Soldaten, Helden und Herrscher vorjetzt herzlich satt" hätte [2]). Bald sehen wir aber, daß er sich eines Andern besinnt, um der Geschichte der „Maria Stuart" seine Aufmerksamkeit zuzuwenden. Dieser Gegenstand hatte ihn schon in früher Zeit einmal beschäftigt, wie aus einem Briefe ersichtlich, den er unterm

1) Vgl. über die Weimarer Verhältnisse von 1800—5 Crabb Robinson's Aufzeichnungen, deutsch von Eitner, herausgegeben unter dem Titel „Ein Engländer über deutsches Geistesleben" (Weimar 1871), namentlich S. 190—307.

2) „Briefwechsel", Bd. IV, S. 9, und Bd. V, S. 35 ff.

27. Mai 1783 von Bauerbach aus schrieb, und worin er seinem Freunde meldet, daß er die „Maria Stuart“ bis auf weitere Ordre zurückgelegt habe und nunmehr entschlossen und fest auf den „Don Karlos“ zuarbeite [1]). Jene frühere Idee mochte bei ihm jetzt wohl um so eher wieder emporsteigen, als das Sujet wegen seiner weiblicheren Beschaffenheit am geeignetsten war, ihn von der soldatisch-kriegerischen Unruhe zu befreien, in die er sich, wie wir gehört, durch den „Wallenstein“ versetzt fühlte. Er fing nunmehr an, den Proceß jener unglücklichen Königin ernstlich zu studiren, und Goethe ermunterte ihn durch seinen Beifall hinsichtlich dieser Wahl, indem er glaubte, daß der Stoff, im Ganzen angesehen, viel enthalte, was von tragischer Wirkung sein könne. Man darf wohl derselben Ansicht sein, wenn man einen Blick wirft auf die wichtige Epoche der damaligen englischen Geschichte, wo für jenes Land ein bedeutsamer Wendepunkt in politischer wie religiöser Hinsicht eingetreten war, der zugleich die allgemeine kritische Lage Europa's in beiden Beziehungen von sich zurückspiegelte. Auch war Charakter und Stellung der beiden Hauptfiguren (Maria und Elisabeth) wichtig genug, um in objektiver Haltung den inhaltschweren Punkt zu bestimmter Anschauung vorzuführen. Daneben bot die schicksalsvolle Geschichte des Geschlechts der Stuarts, sowie die gewaltig bewegte Vergangenheit, auf der Elisabeth's Thron sich aufgebaut, reiche Gelegenheit, die wirksamsten dramatischen Schlaglichter auf die Handlung hinzuleiten und so eine der gehaltvollsten und großartigsten Tragödien aller Zeiten zu gestalten. Die großen Momente, von denen die neue Kultur und die Schicksale Europa's seit jener Zeit getragen werden, eben die religiösen und politischen Freiheitsfragen, sind dort so bestimmt und kräftig ausgesprochen, so bezeichnend in den Vordergrund der Ereignisse herausgestellt, daß ein Dichter, wie Schiller, sich ihrer wohl ohne große Mühe hätte bemächtigen mögen. Dieser zog es aber vor, das Öffentliche bloß zu bestreifen und den Kern der Tragödie auf den privaten, individuellen Stand des Persönlichen zu beschränken; wobei freilich, da doch der bezeichnete historische Hintergrund zu gewaltig vor-

1) „Schiller's Leben“ a. a. O., S. 44.

strebt, der Dichter wieder in's Gedränge kommen mußte, so daß auch hier, wie früher beim „Don Karlos", ein unangenehmes Schwanken, wenn auch in anderer Beziehung, eintritt.

In der That findet der Vorwurf, den Schiller in seiner Recension des „Egmont" Goethe'n macht, daß er den politischen Zustand der Niederlande, überhaupt den historischen Boden zu wenig berücksichtigt habe, hier bei ihm selbst um so mehr seine rechte Stelle, als er, was bei Goethe nicht der Fall, das politische und öffentliche Motiv dem Gange und der Bewegung der privaten Interessen und der individuellen Leidenschaften fast ganz fern gehalten und die Geschichte aus ihrer eigenthümlichen Umgebung und Beziehung hinausgeschoben hat. Es ist ihm nicht gelungen, die Politik und Farbe der Zeit in die persönlichen Ereignisse und Strebungen lebendig zu verweben, wie dieses gerade im „Egmont" so musterhaft geschehen. Vielmehr ist in Schiller's Stücke die öffentliche Situation bloß angezeigt, ohne in die innere Genesis der Handlung organisch einzugreifen. Hieraus entsteht sofort eine bedeutende Inkonsequenz, welche der ganzen Tragödie, wenn auch in anderer Richtung, eine ebenso unbestimmte Haltung giebt, wie wir sie im „Wallenstein" bemerkt. Nicht bloß durch den Mund der beiden Königinnen selbst, sondern auch sonst noch mehrseitig wird das Staatsinteresse als das Grundmotiv der Aktion angekündigt, in deren Verlaufe aber die Ermordung des Gemahls der Maria, des Königs Darnley, als der wesentliche Mittelpunkt hingestellt, indem die Leiden der unglücklichen Königin als Strafe der rächenden Nemesis auf jenes Ereigniß bezogen werden. Allein auch diese Blutschuld wird immer nur besprochen; als eigentlicher Hebel der Handlung erscheint sie nirgends, vielmehr ist es die persönliche Leidenschaft, welche unter der Hand sich an die Stelle jener Motive drängt. Mit diesem Herabtreten nun von der vorgeschobenen Höhe der öffentlichen Beziehungen auf die Stufe des Privaten und Persönlichen hat sich der Dichter in eine durchaus falsche Stellung gegen seinen Gegenstand gebracht. Die Worte der Maria,

„O, dieses unglücksvolle Recht [1]), es ist
Die einz'ge Quelle aller meiner Leiden",

1) nämlich das Recht an England.

sowie die Leicester's,

> „Englands Gesetz, nicht der Monarchin Wille
> Verurtheilt die Maria",

lauten wie Satyre auf die ganze Begebenheit und ihren Gang. Es dürfte überhaupt schwer sein, eine bestimmte Grundidee des Stückes aufzuzeigen. Schiller scheint in demselben eigentlich nur seiner Neigung für die abstrakt-ideale Sentimentalität eine besondere Genugthuung haben geben zu wollen; denn in der That geht Alles direkt oder indirekt auf bezügliche Effekte hinaus [1]). Dieser Intention zu Gefallen werden namentlich die beiden Hauptcharaktere aus ihrer historischen Haltung und Lage in die Willkür der dichterischen Abstraktion versetzt. Elisabeth wird der Maria gegenüber, um an diese ein möglichst sentimentalisch-romantisches Interesse zu knüpfen, zu der niedrigsten Stufe gemeiner Leidenschaftlichkeit herabgedrückt und in dem gehässigsten Lichte gezeigt, das durch keinen Zug königlicher oder weiblicher Würde gemildert wird, während ihre Gegnerin, obwohl der Dichter einen Schatten moralischer Schuld auf sie fallen läßt, in der That auf Kosten jener in so schmeichelnde Farben der Schönheit des Körpers wie Gemüths gekleidet erscheint und so verführerische Magdalenenzüge erhält, daß man ihrer Sünden ganz und gar vergißt, um ihr alle Liebe zuzuwenden, allen Haß aber auf ihre königliche Feindin hinzutreiben.

Von dieser ideal-sentimentalen Romantik datirt denn auch vornehmlich der sonderbare Charakter des Mortimer, der, wie kunstreich er auf den ersten Blick erscheinen mag, doch bei näherer Ansicht eine atomistische Komposition ist, in welcher die widerwärtige Verbindung zwischen der höchsten jugendlichen Leidenschaft und Liebe einerseits und dem durchtriebensten fanatisch-frischen Jesuitismus andererseits durch keinen tiefern Grund gemildert wird. Beide Extreme stehen zu schroff und zu unvermittelt nebeneinander, als daß sie nicht die getheilteste Empfindung erwecken möchten. Das etwaige Interesse, welches uns die Kunst des Dichters ge-

1) Sagt Schiller doch selbst, „daß Maria eine allgemeine tiefe Rührung erregen soll". „Briefwechsel mit Goethe", Bd. V, S. 77.

währen könnte, indem er die Momente der idealen Romantik der Liebe und Religion mit der realsten Verstandes-Sophistik in einer und derselben Person zu einer einzigen Anschauung zu koncentriren sucht, dieses Interesse wird eben dadurch paralysirt, daß jene Individualisirung bloß als eine gemachte erscheint und nicht als ein innerstes psychologisch-lebendig hervorgetriebenes Wachsthum auftritt. Mit diesem Charakter scheint übrigens Schiller noch eine besondere Absicht gehabt zu haben. Es ist nicht zu verkennen, daß, so wie in dem Stücke das politische Motiv nicht ganz abgewiesen wird, auch das konfessionelle nebenher miteingreift. Schiller wollte nun wohl den Katholicismus, welchen er weiter abwärts in den Schlußscenen nach seiner ganzen ästhetisch-äußerlichen Entfaltung darstellt, in Mortimer zugleich nach seiner fanatisch-jesuitischen Übertreibung dem Protestantismus gegenüber vor Augen führen; wie wir denn auch von dieser Seite her durch die „Maria Stuart" an die Tendenzen des „Don Karlos" erinnert werden. Beide Stücke gehören ihrer Handlung nach derselben Zeit an, stehen unter denselben kritischen Weltverhältnissen in religiöser wie politischer Hinsicht und leiden an demselben Grundgebrechen, nämlich daran, daß die welthistorischen, öffentlichen Interessen absichtlich mitbezielt werden, aber vor den privaten, individuellen zu keinerlei angemessener Wirksamkeit hervortreten können, woraus dann dort wie hier die gleiche tragische Inkonsequenz entspringt. Wenn Hinrichs sagt, in der „Maria Stuart" werde nicht bloß um das Recht der Erbfolge gestritten, sondern zugleich darum, ob die katholische oder protestantische Fürstin die rechtmäßige Königin sei; so ist dieser Streit nur ein sehr verdeckter, indem er, wie wir vorhin gezeigt, hinter dem der persönlichen Neigungen und Leidenschaften fast ganz zurücktritt. Wie die Sonne bei stürmisch-dunkelm Himmel hin und wieder durch den Wolkenschleier bricht; so dringt auch von Zeit zu Zeit hier ein konfessionelles, dort ein politisches Wort durch die Strebungen privater Triebe.

Unter den übrigen Charakteren ist der Leicester's so unwahr, unwürdig und, wir möchten sagen, so grob niederträchtig gewebt, daß er in keiner Hinsicht eine ästhetische Rechtfertigung erwarten kann. Dazu kommt, daß die Liebe zwischen ihm und Maria ein völliges Nebenwerk ist, ein ganz müssiges Moment, dem es selbst

von Seiten der Maria an aller Entschiedenheit fehlt und das in nichts motivirend die Handlung bedingt. Will man, wie wohl geschehen, z. B. von Schwenck, darin einen bedeutsamen Schritt der Nemesis finden, indem die Liebe, welche die unglückliche Königin in die Sünde geführt, nun auch sie zum Blocke führe; so übersieht man, daß das Verhältniß, um solche Bedeutung zu gewinnen, zu äußerlich hineingeschoben erscheint, zu wenig bei der ganzen Entwickelung des Schicksals betheiligt ist. Schiller wußte nun einmal mit der Liebe in der Tragödie nichts Rechtes anzufangen. In den „Räubern", im „Don Karlos", im „Wallenstein", in der „Jungfrau von Orleans" und im „Tell" — überall bildet sie ein Nebenspiel, in welchem der Dichter nicht der Sache, sondern seiner eigenthümlichen Neigung einen Gefallen thut.

Von den sonstigen kleineren Inkonsequenzen, deren das Stück viele enthält, sehen wir hier ab, indem Andere, namentlich Hoffmeister, darauf hinlänglich hingewiesen haben. Die eigentliche Ausführung angehend, so herrscht in dem Stücke freilich mehr Zusammennahme, als in dem „Don Karlos" und „Wallenstein", überhaupt mehr Bühnenmäßigkeit, wie denn Schiller selbst hofft, „daß darin Alles theatralisch sein soll"; dennoch giebt es auch hier mehrere Partien, in denen rhetorische Breite und redseliges Pathos über alles Maß aufgeboten sind. Hierhin gehört besonders der religiöse Auftritt sammt der Abschiedsscene im fünften Akte, von denen freilich A. W. Schlegel meint, daß sie „wahrhaft königlich" seien, sowie daß „die religiösen Eindrücke mit ihren würdigem Ernste" angebracht worden [1]). Abgesehen davon, daß Beichte und Communion, gegen die sich schon Goethe's Gefühl sträubte, ganz unpassend auf der Bühne vor sich gehen, wird auch dabei, wie bei dem Abschiede, so viel sentimentaler Apparat entwickelt, so absichtlich auf pathologische Rührung, auf den Gebrauch der Taschentücher hingearbeitet, daß eine echt tragisch-ideelle Wirkung, eine Erhebung des Gemüths durch das Mitleid aus dem Mitleide, also eine tragische Reinigung der Leidenschaft, unmöglich wird. Von dem überflüssigen, schlechtgelungenen Rechtfertigungsversuche Elisabeth's aber nach der Hinrichtung hätte uns der Dichter um so mehr dispen-

1) „Vorlesungen über dramatische Kunst", Bd. III.

siren sollen, da derselbe den Eindruck, den er bezielte, geradezu schwächt und überhaupt die etwas banale und seit Lessing's „Emilia" verbrauchte Wendung enthält, ungerechte Machthaber ihre Schuld auf die Diener schieben zu lassen, wozu dergleichen privilegirte Menschenkinder freilich sehr geneigt sind. Einzelne Scenen wirken dagegen höchst dramatisch. Zu diesen rechnen wir besonders das Auftreten der Maria im Park vom Schloß Fotheringhay im Anfange des dritten Akts, dann das unmittelbar darauf folgende Zusammentreffen der beiden Königinnen ebendaselbst, dieses namentlich sowohl wegen der Anschaulichkeit, womit die leidenschaftlichen Stimmungen sich aussprechen, als auch und hauptsächlich deswegen, weil das Mittel, welches Versöhnung bringen sollte, gerade umgekehrt die unglückliche Katastrophe recht eigentlich fördert und beschleunigt. Man hat wohl die Ereiferung der beiden königlichen Frauen nicht ganz anständig finden wollen; allein erwägt man die eigenthümliche Lage, zu der sich Beide hinaufgestimmt fühlen mußten, so durfte der Dichter ihnen unbedenklich jene Sprache leihen, um so mehr, als sich eben die Katastrophe an dieselbe vornehmlich knüpfen sollte. Meisterhaft lautet die Schilderung, welche Mortimer im sechsten Auftritte des ersten Akts von dem Kirchenfeste in Rom entfaltet, sowie auch einige pathetische Stellen in der Rolle der Maria von großer Wahrheit sind. Überhaupt mußte der Dichter wohl die vorzüglichsten Mittel für den poetischen Effekt in der Malerei des Wortes suchen, weil er nach eigener Aussage wesentlich nur das fertige Resultat eines Processes geben und, nach der Methode des Euripides, nur einen Zustand zur vollständigsten Darstellung bringen wollte [1]). Und in der That, der Umstand, daß eigentlich nur eine vielseitig bedingte Situation dramatisirt erscheint, hat vornehmlich die undramatische, obwohl sehr künstlich angeordnete, Atomistik der ganzen Komposition veranlaßt.

Wie wir schon angeführt haben, wollte Schiller, seitdem er durch den „Wallenstein" zu einem höheren Bewußtsein seines dichterischen Berufs gelangt war, von der Theorie nichts mehr wissen, sondern ganz der Ausübung leben. Es läßt sich darnach

1) „Briefwechsel mit Goethe", Bd. V, S. 43.

erklären, daß er, einmal auf dieser Bahn festgestellt, im Fortschritte der Produktion nicht mehr innehalten mochte. Kaum hatte er daher die „Maria Stuart" vollendet, als er schon wieder mit dem Plane zur „Jungfrau von Orleans" beschäftigt war, die, mit jener auf der Linie der Romantik stehend, seiner eben angetretenen Richtung nur eine entschiedenere Färbung bot. Überhaupt aber wurde er jetzt von einer solchen produktiven Unruhe umhergetrieben, daß er, wie er an Goethe schreibt, wenn er in der Mitte eines Stückes war, schon wieder an ein neues denken mußte. So war er, noch voll beschäftigt mit der „Maria", schon auf einen andern Gegenstand der englischen Gesichte, den Warbeck, gekommen, hatte an eine nähere Disposition der „Malthefer" gedacht, sich der Übersetzung des „Macbeth" zugewendet und kaum das letzte Wort an der „Jungfrau" geschrieben, als er sich schon wieder mit zwei neuen dramatischen Sujets herumtrug.

In den ersten Monaten des Jahres 1801 finden wir ihn nun ganz in der letztgenannten romantischen Arbeit befangen. Das Stück schritt rasch seinem Abschlusse entgegen, und schon im April konnte ihm Goethe zur Vollendung desselben Glück wünschen. Die „Jungfrau" stand fertig da, und jener große Meister findet sie „so brav, gut und schön, daß er ihr nichts zu vergleichen weiß"[1]. Werfen wir zuvörderst einen Blick auf das Ganze, so fragt sich, was des Dichters Standpunkt bei dieser Produktion gewesen, und wie er im Allgemeinen der poetischen Absicht genügt. Wir haben gesehen, wie er schon in der „Maria Stuart" einerseits der Romantik, andererseits der religiösen Frage sich zugewandt. Beide Beziehungen lagen frühzeitigst in ihm bei einander. Religiöse Gefühlstiefe und romantische Einbildungskraft spielen begeisternd in seine erste Jugendzeit hinüber, und der „Geisterseher", den er im frischen männlichen Alter schrieb, zeigt uns beide als poetische Faktoren im lebendigsten Zusammenwirken. Später gesellte sich die Staatsidee bedeutsam hinzu, und „Maria Stuart" läßt bereits das engere Verhältniß zwischen Religion und Politik vorblicken, wenn auch, wie wir so eben gesehn, dieses Ver-

1) „Briefwechsel", Bd. VI. S. 40 u. 41.

hältniß in der Dichtung keineswegs zu grundbestimmender Bedeutung in Absicht auf Handlung und Charakter gelangen konnte. Reiner und voller führt uns nun die „Jungfrau von Orleans" in die Mitte der religiös-politischen Romantik hinein, indem sie das Hauptelement derselben, das Wunderbare, in der politischen Aktion vorwaltend erscheinen läßt und das mittelalterliche Ideal der religiösen Romantik, die heilige Jungfrau, als den Gegenstand hinstellt, von welchem das Wunder selbst wieder vorzugsweise getragen wird. Mit der vorhergehenden Tragönie hat diese noch vornehmlich gemein, daß auch in ihr ein rein idealisirter Frauencharakter aus der Mitte einer vollen Geschichte emporsteigt und diese in ihrer Eigenthümlichkeit fast ganz hinter sich läßt, um die bezielte neue Dichtungswelt zu vertreten. Die bezeichnete Tendenz wird durch die eigene Versicherung des Dichters, daß er „eine sentimentalische, romantische Tragödie" beabsichtigt habe, bestätigt. Steht nun aber dieses fest, so hat die vielfach im Sinne des Tadels gemachte Bemerkung keine Bedeutung, ob Schiller nicht, wie Shakspeare zum Theil in „Heinrich VI." gethan, die wahre Geschichte als solche in seiner dramatischen Dichtung hätte darstellen sollen [1]). Wollte er ja doch eben keine eigentlich historische,

1) Meint doch auch Schlegel: „Das wahre schmachvolle Märtyrerthum der verrathenen und verlassenen Heldin würde uns tiefer erschüttert haben, als das rosenfarb erheiterte, welches Schiller im Widerspruch mit der Geschichte ihr andichtete." („Vorlesungen über die dramatische Kunst", Bd. III, S. 412, 2. Ausg.) Wir wollen allerdings nicht in Abrede stellen, daß eine Bearbeitung des Gegenstandes mehr nach seiner geschichtlichen Wahrheit und in der Weise des Shakspeare eine lebendigere und reinere dramatische Wirkung hervorbringen könne; allein wir müssen das Schiller'sche Werk nun einmal eben nach seinem Standpunkte auffassen und beurtheilen. Schiller selbst hatte nach eigener Erklärung noch zwei andere Pläne hinsichtlich dieses Sujets. Hätte er sie ausführen können, so würde er sich, namentlich in dem Ende, näher an die Geschichte gehalten haben — „Johanna würde in Rouen verbrannt worden sein". Später hat Wetzel (nicht der unglückliche, im Wahnsinn verstorbene Wezel) denselben Gegenstand in einer fünfaktigen Tragödie, die unter dem Titel „Jeanne d'Arc" 1817 erschien, aus dem historischen Standpunkte bearbeitet. Dramatische Belebung, namentlich in einzelnen Situationen, Energie in der Charakteristik läßt sich nicht verkennen, wohl aber die höhere poetische Freiheit und Haltung vermissen. Wir können daher das

sondern eben eine ideale Tragödie geben, zu der ihm die Geschichte nur die Färbungs- und Beleuchtungsmittel bieten sollte. Wie sehr Schiller'n dieser übergeschichtliche Standpunkt vorschwebte, bezeichnen deutlich genug die Verse in dem kleinen Gedichte „Das Mädchen von Orleans":

„Wie du,
Reicht dir die Dichtkunst ihre Götterrechte,
Schwingt sich mit dir den ew'gen Sternen zu.
Mit einer Glorie hat sie dich umgeben:
Dich schuf das Herz, du wirst unsterblich leben."

Indem wir nun glauben, daß es dem Dichter ganz eigentlich nur um die romantische Idealität ihrer selbst wegen zu thun war, wofür ihm eben Religion und Wunder Luft und Mittel, die Geschichte aber den Anhaltspunkt geben sollten, können wir auf die verschiedenen Ansichten nicht weiter eingehen, die man wohl dem Gedichte hat unterlegen wollen, indem man z. B. wie Hoffmeister darin eine Verherrlichung des mittelalterlichen Katholicismus, wie Hinrichs eine Hineinbildung der Religion in das staatliche Leben, wie Rahel die Darstellung von Religion und Christenthum als Zielpunkt angenommen. Uns liegt vielmehr sofort die Frage vor, ob es Schiller'n gelungen, sein romantisches Gemälde auf dem Grunde der Geschichte angemessen zu beleben und in ihm überhaupt die Idee der Tragödie gehörig zu verwirklichen. In beiderlei Hinsicht ist er unseres Bedünkens hinter seiner eigenen poetischen Absicht zurückgeblieben, dort, indem er die wesentlich-tragischen Grundmomente der Geschichte nicht hinlänglich aufgenommen, was er trotzdem, daß er kein eigentlich historisches Stück schreiben

---

Stück mit Immermann höchstens nur in einzelnen Partien über das Schiller'sche stellen. In Shakspeare's Zeichnung der Johanna („Heinrich VI.", Thl. I) hat der patriotische Franzosenhaß die Treue und Wahrheit verdorben. Ob und inwiefern übrigens diese Tragödie wirklich von dem großen Dichter herrühre, wird gestritten. Es haben sich daran jedenfalls noch andere betheiligt. — Gelegentlich mag hier noch an die französische Bearbeitung desselben Sujets von Alex. Soumet erinnert werden, welche aber nicht viel mehr ist als eine dramatisirte Gerichtsverhandlung mit anti-bourbonischer Zeittendenz (1825). Der Verfasser hat sich mehrfach an die Schilderungen unseres Dichters gehalten.

wollte, doch im Interesse seiner eigenen poetischen Intention thun mußte, hier, indem er die eigenthümliche dramatisch-tragische Motivirung zu wenig anwendet, dagegen die epische vorherrschen läßt. Freilich meint er in der ersten Beziehung, „das Historische sei überwunden und doch, so viel er beurtheilen könne, in seinem möglichsten Umfange benutzt" [1]); allein wer den wirklichen, hinlänglich beurkundeten Hergang jener berühmten Begebenheit kennt, wird zugestehen müssen, daß Schiller dem bloßen romantischen Effekte zu Gefallen, mehrfach diejenigen Motive, welche dort sich gerade für die tragische Größe und Bedeutung der Handlung, und zwar keineswegs auf Kosten der Romantik, darboten, vernachlässigt und unbenutzt gelassen hat. Hätte er z. B. statt der ganz unmotivirten, urplötzlich aus nichts entstandenen Liebe der Jungfrau zu Lionel vielmehr die patriotische Exaltation der eigentlich tragischen Motivirung untergelegt, hätte er statt des Mordes des unseligen Montgomery die Sage festgehalten, welcher nach ihr geweihtes Schwert sich nie mit Blut befleckte, hätte er selbst das tragische Ende, das dem tapfern gefangenen Mädchen der Aberglaube der Zeit und der Haß der Engländer auf dem Scheiterhaufen bereitete, bei gehöriger poetischer Lebendigkeit mit maßgebender Berechnung vergegenwärtigt, statt daß er sie in der verklärenden Weise hinscheiden läßt, was sich jedoch mit Rücksicht auf die gesammte abstraktiv-gehaltene Romantik des Stücks poetisch gleichfalls recht wohl rechtfertigt; so würde er durch solchen näheren Anschluß an die Geschichte seinem Zwecke mehr gedient haben, als er wohl meinen mochte. In diesem unnöthigen Abweichen von der Geschichte zum Behuf einer romantischen Effektmacherei, deren er selbst geständig ist, indem er z. B. an Goethe schreibt, daß er glaube, „der Donner am Ende des vierten Akts solle seine Wirkung nicht verfehlen", liegt nun ein Hauptgrund des Mangels an echt dramatischer Handlung, sowie an tragischer Bedeutung und Charakteristik. Es kommt ihm weniger darauf an, das Schicksal der Heldin aus einem lebendigen Wechselwirken ihrer persönlichen Kraft und der umgebenden Wirklichkeit sich hervorbilden zu lassen, als vielmehr überall nur das abstrakte Bild des Wunderbaren

---

1) „Briefwechsel", Bd. V. S. 349.

vorzuhalten. Statt dieser äußerlichen Maschinerie hätte der Dichter die Glaubensüberzeugung des seltsamen Mädchens aus ihrer innerlich quellenden Tiefe heraufführen und mit aller Macht der Schwärmerei wie der Empfindung bei möglichster Einfalt der Gesinnung zur lebendigen That werden lassen sollen. Die prophetischen wie die politischen Reden, die ganze Breite lyrischer Sentimentalität, der wir mehrfach begegnen, die Wunderthaten, die sie übt, all dieser äußerliche Apparat hebt die Persönlichkeit aus der dramatischen Sphäre und rückt sie in die epische hinaus. Dieser wunderdurchwebte Apparat ist zugleich Schuld, daß die Handlung nicht als eine menschlich vermittelte erscheint, er schiebt sie vielmehr dem Himmel zu, der sich Johannen nur zum Instrumente seiner überweltlichen Macht erwählt zu haben scheint. Sie ist eine Personifikation des christlichen Fatums, wie sie denn selbst sagt:

„Ein blindes Werkzeug fordert Gott,
Mit blinden Augen mußtest Du's vollbringen."

Sie wandelt vor uns als eine willenlose somnambule Träumerin, der wirklichen Gegenwart entrückt.

Finden wir nun in der Entwickelung des Ganzen keinen innerlich-dramatischen Fortgang, werden wir vielmehr überall in die objektive Weite der Epik hinausgeführt, so können wir noch weniger die Art rechtfertigen, wie die eigentliche tragische Wesenheit des Stückes behandelt wird. Wir merken wohl, daß es die subjektive Schuld der Heldin sein soll, worein der Dichter dieselbe setzen will. Diese Schuld wird einer unglücklichen augenblicklichen Herzensverirrung zugeschoben, die uns in ihrer urplötzlichen Entstehung ganz unmotivirt dünkt und mehr von des Dichters Liebhaberei für dergleichen romantische Abstraktionen, als von einer sachlichen Forderung herbeigeführt scheint. Vermuthlich wollte Schiller die Sicherheit strafen, welche seine Jungfrau, auf der Höhe ihres Glanzes angekommen, gegen die menschliche Leidenschaft äußert, indem sie nach Ablehnung der, freilich gleichfalls äußerlich genug hineingezwungenen, Bewerbung der französischen Feldherren um ihre Hand, sich zu den vermessenen Worten treiben läßt:

„Der Männer Auge schon, das mich begehrt,
Ist mir ein Grauen und Entheiligung."

Das Schicksal soll sich also vielleicht nach des Dichters Absicht für diese Unnatur und Selbstüberhebung an ihr gerade dadurch am empfindlichsten rächen, daß es sie eben an einen der feindlichen Anführer, denen allen sie unerbittlichen Untergang geschworen, in leidenschaftlicher Hingebung fesselt. Daß zwischen jenem Übermuthe des Selbstvertrauens und diesem Falle der schwarze Ritter als böser Versucher auftreten muß, ist ein reiner Maschinenzug, durch nichts gerechtfertigt, vermuthlich aber wiederum eine Folge der im Ganzen herrschenden Lust an romantischem Effekt. Daß nach Schiller's eigenem Andeuten in der seltsamen Maske der atheistische Talbot stecken soll, giebt ihr keine höhere dramatische Bedeutung. Die Figur ist in jeder Hinsicht, wie an sich selbst, zweifelhaft, so im Organismus der Handlung völlig nichtig. Sollte sie etwa dienen, Johanna's reines Gemüth zum Irrthume zu verleiten, so mußte sie zu ihr in ein tieferes Verhältniß treten, als hier geschieht. Übrigens finden wir das Verfehlte in jener Liebeskatastrophe nicht in der Plötzlichkeit der Leidenschaft an und für sich — denn daß ein Mädchen einem so raschen Liebesfunken zugänglich sei, wer wollte es in Abrede stellen? —, eben so wenig mögen wir es mit Schwab (in „Schiller's Leben") und Andern in der vorgeblichen Nullität des Lionel sehen — das Unmotivirte liegt vielmehr in Charakter und Verhältnissen des Stückes überhaupt [1]). Dazu kommt, daß, wie auch wohl sonst schon bemerkt worden, die Schuld bloß eine Schuld der Empfindung ist, von der die Jungfrau selber sagen muß:

„Ach, es war nicht meine Wahl!"

eine Schuld, die gar nicht in die objektive Lebensthat der Heldin einwirkt, also an dem Wesen der Handlung sich in nichts bethei-

---

1) Schiller selbst schreibt, daß diese ganze Verliebung, „an der sich so Viele ärgern", am Ende „nur eine Prüfung" sei, während er sie freilich unmittelbar vorher als eine Strafe für die wider den Auftrag des Himmels zu weit getriebene Rache gegen die Engländer bezeichnet. Wir merken, daß er selbst das Fremdartige fühlte.

ligt, zugleich nur, wie Hegel in seiner „Ästhetik“ richtig hervorgehoben, etwas Peinliches und Trauriges enthält, was schon in dieser subjektiven Ängstlichkeit keine echt tragische Haltung gewähren kann. Ohnehin tritt nach diesem Plane der tragische Proceß, der von Anfang an beginnen sollte, erst gegen Ende des dritten Aktes auf. Die Katastrophe fällt aus den Wolken, was vielleicht damit entschuldigt werden könnte, daß die Heldin eben selbst nur in Wolken und auf Wolken schwebt. Aber so wie jene Katastrophe ohne Anfang ist, so bleibt sie auch ohne Ende; denn dieses knüpft sich in keiner Art von Konsequenz an jenen tragischen Wendepunkt, der vollständig isolirt steht und in der That nur eine kleine lyrische Lieblings-Episode des Dichters bildet.

Überhaupt fehlt dem Gedichte rechter Anfang, Mitte und Ende, also gerade dasjenige, was schon Aristoteles für die wesentlichste Bedingung des Drama's hält. Wenn Gervinus dagegen „den höchst verständigen Bau“ des Stücks rühmt, so scheint uns gerade das Zuviel der Verständigkeit ein Beweis von dem Mangel an innerem poetischem Organismus, auf den es doch ankommt. Es sind aneinandergeschobene Partien, die wohl ein architektonisches Totalbild geben, aber keine sich durch sich selbst forttreibende Handlung. Das Ganze schwankt auf seinem wunderbaren Boden zwischen Himmel und Erde, zwischen Absicht und Zufall, zwischen Aberglauben und politischer Begeisterung, zwischen Erdichtung und Geschichte höchst haltungslos hin und wieder, wobei der Pomp die Augen blendet und die Produktion der Gefahr aussetzt, in ein bloßes Spektakelstück auszuarten.

Wenn wir also unter solchen Umständen die Hauptsache für mißlungen zu erklären haben, indem das Moment der Tragödie in der Ausführung wesentlich verfehlt erscheint und das Ganze mehr in epischer Färbung glänzt als durch dramatische Intensivität ergreift, wenn überdem manche Nebenpartien, z. B. der unstete Charakter Karl's VII., oder die ganz unnatürliche Übertriebenheit in der Schilderung des Hasses seiner Mutter Isabeau gegen ihn, die widerwärtige Jammerscene, in der Montgomery mit der Jungfrau um sein Leben handelt, und die gleich unvortheilhaft für seine Männlichkeit und ihre Weiblichkeit erscheint, wenn die freigeisterische Gesinnung, sowie die Rede des tapfern Talbot, welche

derselbe im Augenblicke des Todes hält, und die ganz so klingt, als hätte er sie aus dem „Système de la nature“ oder den Schriften eines Diderot, eines Voltaire entnommen, wenn, sagen wir, solche und ähnliche Nebenpartien keiner ästhetischen Würdigung sich bieten, wenn endlich selbst in der romantischen Schilderei nicht immer der rechte Ton, die angemessene Belebung erreicht wird [1]); so bleibt dennoch trotz dieser Mängel dem Stücke ein eigenthümlich poetischer Werth für immer unbenommen, wir meinen eben die würdige Feier einer erhabenen Idee, die, wie sie auch in der Umgebung der historischen Umstände von dem Irrthume und der Leidenschaft verdunkelt erscheinen mag, doch an sich ihren ewigen Preis behauptet. Während der englische Dichter (Shakspeare) aus nationaler Parteilichkeit, der französische (Voltaire) aus frivoler Witzlust das Bild der Jungfrau zu schwärzen und in den Staub zu ziehen suchten, war unser Dichter für das Höhere begeistert, was in der wundersamen Geschichte gelegen ist. Die Macht des religiösen Glaubens in einem einfachen Gemüthe in Verbindung mit der Liebe zu König und Vaterland wollte Schiller verherrlichen und das Bild der Jungfrau aus der Umgebung des Gemeinen zum Bilde der Menschheit selbst erheben. Neben dieser hohen poetischen Intention wird der unbefangene Sinn auch noch eine große Zahl von Sonderschönheiten entdecken können, welche sich theils in einzelnen Situationen, theils in vielen gelungenen Stellen bekunden, aus denen ein tiefgehendes lyrisches und patriotisches Pathos spricht. Daß das Stück in seiner äußer-

---

1) Vielfacher Tadel ist gegen die Scene ausgesprochen worden (Akt. IV, Sc. 11), in welcher Johanna von ihrem Vater auf die schmählichste Art der Hexerei beschuldigt wird, und zwar vornehmlich deswegen, weil das Mädchen darin beharrlich schweigt, obwohl sie durch ein Wort die Sache beseitigen könnte. Allein der Tadel muß vielmehr die ganze Scene treffen, die so unnatürlich widerwärtig, als ganz unnöthig ist und auf Effektmacherei hinausgeht. Daß die Jungfrau schweigt, vor einer so unerwarteten, vom eigenen Vater her so unbegreiflich hart auf sie anstürmenden Beschuldigung, bei dem ohnehin sie niederbeugenden Gefühle der innersten Zerknirschung seit dem Begegnen mit Lionel, muß vielmehr als ein durchaus wahrer, reiner Zug des Seelenlebens anerkannt werden. Schiller selbst entschuldigt dieses Schweigen „mit der visionären Schwärmerei“ des Mädchens, sowie mit der Vorstellung „der Pflicht, sie dürfe dem Vater nicht antworten“.

lichen Haltung, mit der Fülle seines rhetorischen Elements und dem hochtönenden Gange des dramatischen Kothurns der Schauspielerkunst aufzuhelfen wenig geeignet war, im Gegentheile derselben viel Schaden brachte, indem ein leeres deklamatorisches Spreizen an die Stelle charakteristischer Tiefe und Wahrheit trat, ein weitausgreifendes Geberdenspiel die psychologisch-dramatische Feinheit und Gründlichkeit der Mimik verdrängte, ist keineswegs unbemerkt geblieben, so wie es denn als ein sonderbares Schicksal unsers Dichters gelten kann, daß er, der mit Goethe in eifrigster Weise die Kunstehre der Bühne zu fördern strebte, gerade durch seine eigenen Produktionen sehr viel beitragen mußte, die Künstler dem Studium ihres Fachs zu entfremden und sie in die Äußerlichkeit des hohlen Rhetorismus hinauszuführen.

Schon haben wir erwähnt, wie Schiller seit seiner näheren Bekanntschaft mit Goethe auf der Bahn dramatischer Dichtung unaufhaltsam fortstrebte und namentlich gleich beim Schlusse der „Jungfrau von Orleans" an mehrere andere Stücke dachte. „Die Braut von Messina", welche 1803 erschien, bethätigte jenen Drang. Diese Tragödie steht der vorhergehenden näher, als es auf den ersten Blick scheinen möchte. Wir haben bemerken können, wie Schiller der damals aufblühenden romantischen Schule, zu deren Stiftung er wie Goethe, ohne es zu wollen, wesentlich beigetragen, schon in der „Jungfrau" seine Sympathie bewies. „Die Braut von Messina" ist ihrer antiken Abstraktion ungeachtet ein weiterer Zoll, den er jener neuen poetischen Richtung zahlte. Wenn er dort mittelalterliches Christenthum als Grundelement seiner romantischen Phantasie nahm, so ist es hier die seltsame Mischung aller Religionen, Gegenden und nationalen Anschauungsweisen zusammt der höchst formellen Sprachbildung, wodurch der Romantik Genüge geschehen sollte. Daß er das Mischgemälde auf einen Platz stellte, wo es die angemessenste romantische Beleuchtung und Hebung aus Geschichte und Umgebung gewinnen konnte, ist als ein glücklicher Wurf seiner genialen Auffassung zu betrachten. Sicilien war, wie auch Gervinus nicht unbemerkt läßt, der rechte Ort für ein Stück, in welchem sich all die Elemente zusammenlegen, die gerade in diesem Lande ihre Geschichte gefunden haben. Griechen und Muhamedaner, Normannen und

Spanier, Heidenthum und Christenthum, die antike Kunst und das romantische Minnewesen waren hier heimisch gewesen und hatten der Phantasie ein reiches, buntes Bild hinterlassen. A. W. Schlegel merkt der Dichtung diese Seite der Verwandtschaft mit der neuen Romantik an, weist sie aber auch zugleich wieder ab, indem er urtheilt, „die romantische Poesie suche zwar das Entfernteste zu verschmelzen, allein geradezu unverträgliche Dinge könne sie nicht in sich aufnehmen". Es sind nun aber nach unserer Ansicht, um gleich eine kritische Note vorabzunehmen, nicht sowohl die unverträglichen Dinge an sich, die hier die Schuld des Mißlingens tragen, als vielmehr der Mangel an originaler Innerlichkeit in ihrer Verwebung und Verbindung. Wir sehen hier bei Schiller ein kompositives Aggregat, aber kein Verwachsen der Elemente in einander, wie wir dessen ein Musterbeispiel in Goethe's „Iphigenie" vor uns haben. Wenn Schiller selbst sehr richtig in der Vorrede zu dieser Tragödie fordert: „in einer höheren Organisation darf der Stoff oder das Elementarische nicht mehr sichtbar sein"; so hat die Praxis seines Werkes seine Theorie gänzlich verleugnet. In demselben behält vielmehr jedes Element seine eigene Selbstständigkeit, jede Partie ihre eigene Farbe, und so will sich kein rechtes Temperament, keine Vermittelung durch Übergänge, kein individuelles Lebensbild gestalten, sondern statt dessen kommt eben nur ein künstliches Mosaik zu Stande, das uns noch dazu durch die Schroffheit in der Zusammenstellung des Fremdartigen mehr als einmal verletzen muß. Außer der Hinneigung zur Romantik steht das Stück noch in einem andern Bezuge der „Jungfrau" nahe. Denn wer könnte bei genauerer Ansicht wohl verkennen, daß das fatalistische Moment in beiden waltet, in der „Jungfrau" verchristlicht, in der „Braut" verheidnischt, in beiden aber gleich sehr verfehlt? Bevor wir indeß zu weiteren besonderen Bemerkungen übergehen, mögen einige allgemeine vorangeschickt werden.

Schiller selbst beginnt die theoretische Vorrede zu seinem Gedichte mit den Worten: „Ein poetisches Werk muß sich selbst rechtfertigen, und wo die That nicht spricht, da wird das Wort nicht viel helfen." Wir müssen gestehen, daß das Wort hier allerdings das Stück nicht rechtfertigt, wohl aber dient, zu be-

stätigen, was die ganze Komposition darlegt, daß nämlich an derselben sich mehr die Theorie als der Genius, mehr die ästhetische Reflexion als die schöpferische Phantasie betheiligt haben. Ganz seltsam aber klingt es, wenn es daselbst weiter heißt, daß die Kunst das Wirkliche ganz verlassen und doch mit der Natur auf's genaueste übereinstimmen solle. Denn, abgesehen von der Unmöglichkeit einer solchen Aufgabe, scheint es Schiller'n auch kein rechter Ernst mit ihrer Lösung gewesen zu sein, was er dadurch beweist, daß er den Chor zu Hülfe nehmen will, um dem Naturalismus offen und ehrlich den Krieg zu erklären und als lebendige Mauer zu dienen, welche die Tragödie um sich ziehen soll, auf daß sie sich „von der wirklichen Welt rein abschließe und sich ihren idealen Boden, ihre poetische Freiheit bewahre". Die tragischen Personen sollen nach ihm keine wirklichen Wesen, keine bloßen Individuen darstellen, sondern sie sollen als ideale Personen, als Repräsentanten ihrer Gattung das Tiefe der Menschheit aussprechen. Man merkt, daß Schiller sich ganz auf den Standpunkt der antiken Tragödie versetzen möchte, wobei ihm freilich sofort das Unglück begegnet, nicht zu begreifen, wie diese mit ihrer idealen Haltung und Charakteristik in der Nationalindividualität des ganzen Volks, seiner Geschichte und seines Gesammtbewußtseins den positiven konkreten Hintergrund hatte, wodurch sie aufhörte, bloße Abstraktion zu sein, zu der sich aber die Idee verflüchtigen muß, wenn sie widernatürlich aus ihrer umgebenden Wahrheit und Wirklichkeit auf unsern modernen Boden verpflanzt wird.

War es nun einerseits die Theorie, welche unsern Dichter zu dem poetischen Irrthume, der in dem Werke liegt, verführte, so scheint doch auch andererseits eine Art anmaßliches Selbstvertrauen auf seine Dichtermacht mitgewirkt zu haben, das ihn antrieb, Alles zu versuchen und hinter Niemanden darin zurückzubleiben. Schiller mochte wohl Lust haben, der Welt zu zeigen, daß er von sich sagen dürfe: „Auch ich bin ein Maler!" trotz Goethe, dem es gelungen, das Antike mit der Romantik zu vermählen und in fast allen Formen sich frei zu bewegen. Schreibt er doch an W. v. Humboldt, der ihn den modernsten aller neuen Dichter genannt: „Es sollte mich doppelt freuen, wenn ich Ihnen das Geständniß abzwingen könnte, daß ich auch diesen fremden, den antiken Geist

mir zu eigen habe machen können". Man sieht, das Produkt war zugleich eine poetische Demonstration, eine Art poetische Wette, die er indeß nicht gewonnen hat, indem das Gedicht ein Zeugniß giebt, daß er den antiken Geist mehr nur als abstrakten Begriff, denn als lebendiges Eigenthum besaß. Daß es Schiller's Stolz war, neben der antiken Schicksalsidee in diesem Stücke auch den antiken Chor in die moderne Tragödie herübergebildet zu haben [1]), beweist außer Anderm die mehrerwähnte Vorrede, in der er geradezu gesteht, daß der Chor dem modernen Tragiker weit wesentlichere Dienste leiste als dem alten, und daß derselbe das tragische Gedicht erst reinige; wobei er, wunderlich genug, die Ansicht äußert, daß auch Shakspeare's Tragödie durch den Chor erst ihre wahre Bedeutung erhalten haben würde, ein schlimmer Beweis seiner Erkenntniß dieses poetischen Genius, dessen eigenste Kunst gerade darin so triumphirend auftritt, daß er das Allgemeine der objektiven Sittlichkeit und die Macht gegebener äußerlicher Dinge in die Sphäre des subjektiven Wollens zu verlegen versteht, um sie hier als Elemente zu gebrauchen, woraus die Saat der persönlichen Thaten erwächst, die das Schicksal bilden. Der Chor, welcher bei den Griechen der Ausdruck des sittlichen Nationalbewußtseins ist dem individuell-subjektiven gegenüber, der das objektive Sollen der höheren Ordnung der Dinge dem beliebigen Wollen der Person entgegenhält und diese letztere bei ihrem etwaigen Sonderstreben urtheilend, warnend, ermunternd auf das Gesetz des Allgemeinen hinweist, zugleich die öffentliche Volksstimme bei dem privaten Handel vertritt, liegt mit dieser seiner national-historischen Eigenthümlichkeit wesentlich außerhalb des Gebiets unsers modernen Drama, wo

1) Schon von andern Seiten her waren seit Langem Versuche mit dem Chor gemacht worden, so namentlich in der englischen und französischen Literatur. In dieser letztern hat im 16. Jahrhundert Jodelle, der bekannte Begründer des modernen französischen Kunstdrama's, den Chor nach griechisch-antikem Muster in Anwendung gebracht, z. B. in seiner Tragödie „Kleopatra". Auch bei uns war Gleiches mehrfach geschehen. Wir erinnern nur an die Stolberg'schen Schauspiele mit Chören. Die Chöre, wie sie in Racine's „Athalie" oder in sonstigen geistlichen Dramen vorkommen, wie z. B. bei uns in den Spielen von Paul Rebhun (der „Susanna", der „Hochzeit von Kana" u. s. w.) schon in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, gehören nicht eigentlich in diese tragische Kategorie.

umgekehrt die Individuen auf dem Grunde ihrer eigensten Berechtigung in das Allgemeine hineinwirken, dadurch dieses selbst gleichsam erst gestalten, um es als das Resultat des lebendigen persönlichen Wechselverkehrs selbst auszusprechen. Es ist in unserer Tragödie eben die Dialektik der Handlung, wie wir es früher genannt, welche Recht und Unrecht zur Anschauung bringen und das Urtheil gleichsam vor unsern Augen erwachsen lassen soll, womit die objektiv-dogmatische Reflexion des antiken Chors von selbst ihre Bedeutung verlieren muß. Dagegen streitet nicht, daß in unserm Drama oft eine Art chorische Reflexion, von einem besondern subjektiven Humor getragen, erscheinen mag, indem dieser Humor ganz eigentlich als eine persönliche Ansicht und Laune sich vorträgt und geltend macht. Daß und wie Shakspeare in dieser humoristisch-dramatischen Reflexion, wie z. B. im „Hamlet" und „König Lear", eine unübertreffliche Meisterschaft bekundet, ist zu bekannt, um weiteren Nachweis hier zu fordern.

So wie nun Schiller zunächst theoretisch den Chor mit Unrecht der neuen Tragödie vindiciren will, so hat er in der poetischen Praxis, welche uns seine „Braut von Messina" vorlegt, die Idee desselben vollends verfehlt. Der Chor ist hier nicht die Vertretung der objektiven ethischen Idee, sondern steht sofort in den Schranken des subjektiven Partikularismus selbst. Er ist Partei von Anbeginn und theilt sich in Parteien, in Gefolgschaften der Brüder. Statt daher über den Parteien sich zu halten, nimmt er Theil an ihrer Leidenschaft, an ihren besondersten Interessen, an ihrem Streite und scheut sich nicht, sogar das Schwert gegen sich selbst zu ziehen. Das Zeugniß, das dieser Doppelchor sich giebt, wenn er sagt:

„Uns aber treibt das verworrene Streben
Blind und sinnlos durch's wüste Leben",

ist in der That das Zeugniß seiner gänzlichen Rechtslosigkeit, und man begreift nicht, wie er es sich herausnehmen mag, bei solcher Vernunft- und Willensarmuth Lehren der Weisheit und Gerechtigkeit auszusprechen [1]).

1) Freilich erscheint der Chor auch in der antiken Tragödie mitunter als Partei und selbst im Parteikampfe, wie z. B. bei Sophokles in seinem „Ödi-

Wie sich nun in dieser Tragödie der Chor in seiner gezwungenen und verfehlten Stellung selbst das Urtheil der Verdammniß spricht und trotz der vielen schönen Worte und lyrischen Erhabenheiten den Geschmack doch nicht versöhnen kann; so ist auch das Schicksal, wie es hier in seiner antiken Äußerlichkeit uns aufgedrungen werden soll, ein Fremdling, der ohne Heimat und Recht in ein Leben schreitet, für das er nicht geboren und erzogen ist. Schon im „Wallenstein" sind wir der Neigung des Dichters nach dieser Seite hin begegnet und haben dort das Mißliche solcher Sympathien in Beziehung auf unsere moderne Tragödie hervorgehoben. In dieser soll nun einmal die Entwickelung der persönlichen Absichten und Leidenschaften das Schicksal als das Werk des Menschen selbst darstellen, es also in seiner subjektiv-genetischen Nothwendigkeit aufweisen, während es in der antiken als eine fertige objektive Macht über den Häuptern der handelnden Personen hinschreitet. Auch in dieser Hinsicht darf Shakspeare als Muster hervorgehoben werden. Denn er versteht es wie kein Anderer, das Innere herauszukehren und „den Abgrund der Seele sprechend zu machen"; er weiß zu jedem inneren Ereignisse die Natur zu stimmen, zu jedem Worte der Seele die äußere Welt das ihrige mitreden zu lassen. Charakter und Verhängniß verwachsen in einander. Mit Recht sagt deshalb Herder von ihm: „Alles ist hier Verhängniß und ohne innere Theilnahme doch nichts Verhängniß."[1]) In der „Jungfrau von Orleans" hat Schiller die Hinneigung zu der antiken Schicksalsordnung durch die christliche Romantik verdeckt; das Fatum hat den Mantel des Wunders umgethan und dadurch sich bei der modernen Welt zum Theil gerechtfertigt. Wie dagegen im „Wallenstein" durch jene Hinneigung zum antiken Standpunkte ein durchgreifender Zwiespalt in das Werk gekommen, haben wir an geeigneter Stelle nachgewiesen. Entschiedener als dort ist nun der Versuch in der „Braut von Messina" wiederholt. Mit offenem Visir soll hier das Schicksal in seiner antiken Gestalt als die ein- für allemal bestimmende Gewalt hervortreten, mit allem Apparate seiner äu-

---

pus auf Kolonos"; allein in dieser Parteistellung selbst behauptet er doch den Charakter nationaler Repräsentation und objektiver Betrachtung.

1) „Werke", Bd. XII, S. 260.

ßerlichen Mittel. Ein Fluch haftet auf dem Fürstenhause, welches uns die Dichtung vorführt, die Schuld des Ahnherrn rächt sich an den Kindern, Traumorakel und Traumdeuter sind die Hebel, deren sich die furchtbare Macht bedient, die das unglückselige Geschlecht verderben will. Mit seiner ganzen fatalistischen Blindheit waltet das Verhängniß in dem wunderlichen Stücke, das sich aus verschiedenen andern Werken seine Bausteine holt und, wie schon angeführt, aus den verschiedensten Zeiten, Nationen und Religionen seine Elemente nimmt. Standpunkt, Grundidee und das Wesentliche in der tragischen Motivirung muß des Sophokles „Ödipus" dem Dichter bieten, auf den als sein Vorbild er sich auch ausdrücklich in einem Briefe an Goethe beruft, bemerkend, daß ihm diese antike Dichtung nur als eine tragische Analysis erscheine, indem Alles schon da sei und nur herausgewickelt werde [1]). Er hat sich nun viele Mühe gegeben, einen Stoff aufzufinden, der dem modernen Dichter den nämlichen Vortheil gewähren könne. Das Orakel, zugleich das Mittel, seinen Ausspruch zu umgehen, das Fehlschlagen der menschlichen Berechnung dem dunkeln Beschlusse des Schicksals gegenüber, ist ganz in der Weise jener berühmten Tragödie des Alterthums. Das weitere Material der Fabel erinnert dann zunächst an die antiken Brüder Eteokles und Polynikes, die unseligen Söhne des Ödipus, zwischen denen Jokaste steht wie die Isabella unseres Gedichts zwischen ihren feindlichen Söhnen, Don Manuel und Don Cesar, vergebens friedliche Vermittelung suchend.

Andrerseits lehnt sich die Fabel näher an die bekannten Stücke unserer Literatur, an Klinger's „Zwillinge" und an Leisewitzens „Julius von Tarent", welchem letztern sie hauptsächlich in dem Punkte der Liebeseifersucht am verwandtesten ist [2]). Gleich dieses nun, daß nämlich der Streitpunkt hier durchaus der modernen Sentimental-Romantik angehört, während der antike in das Gebiet der Politik fällt, bringt Mißstimmung in die Behandlung, noch mehr aber der Konflikt zwischen dem antiken Heidenthume und dem Christenthume. Der Dichter kann Beide nicht vereinen

1) Vgl. Gerlinger, „Die griechischen Elemente in Schiller's Braut von Messina" 1853.

2) Auch an französische Meister lehnt das Stück an. S. Liebrecht in Lemcke's „Jahrb. für romanische Literatur", Bd. X, S. 331 f.

und schwankt deshalb in seiner Schicksalsdichtung von einem Standpunkte zum andern hinüber und herüber, wie wir Ähnliches im „Wallenstein" gesehen. Doch waltet das alte Fatum vor. Isabella kündigt uns sofort dieses fatalistische Walten an, indem sie sagt:

„Mit ihnen (den Brüdern) wuchs
Aus unbekanntem verhängnißvollem Samen
Auch ein unsel'ger Bruderhaß empor."

Im Verlaufe der Handlung begegnen wir demselben auf jeder Spur, doch nicht ohne Einrede von Seiten christlicher Überzeugung. Wie von Wallenstein so müssen wir auch von Isabellen bald die Verneinung einer solchen verhängnißvollen Macht vernehmen, bald die völlige Bejahung. Einmal ist ihr die Kunst der Seher ein eitles Nichts, die Traumkunst Trug, der Sterne Stellung ohne Sinn, dann wieder scheint ihr Alles von dem Allen gebunden und fortgezogen und „in Ehren bleiben die Orakel". Eben hören wir den Anruf an die Himmelskönigin, bald darauf die unwillige Frage:

„Warum besuchen wir die heil'gen Häuser
Und heben zu dem Himmel fromme Hände?"

Ähnliche Schwankungen kommen sonst noch vor.

Der gewichtigste Tadel aber muß die Art und Weise treffen, wie das Schicksal in seiner prätendirten Alterthümlichkeit sich selbst kompromittirt. In der alten Tragödie schreitet es in der Regel als eine erhabene, unzweideutige Souveränetät daher, die kleinlichen Mittel verachtend, das unerbittliche Gesetz des ewigen Beschlusses allein vollziehend; und eben in diesem vollen, offenen Gange desselben liegt seine Erhabenheit. Bei Schiller dagegen erscheint es als ein spitzfindiger, heimtückischer Dämon, der eine Freude daran hat, durch die unbedeutendsten Momente der Menschen beste Hoffnungen zu täuschen, ihr bestes Streben zu vereiteln. Charakteristisch ist in dieser Hinsicht, was Isabella sagt:

„Mit meiner Hoffnung spielt ein tückisch Wesen,
Und nimmer stillt sich seines Neides Wuth."

Sein ganzes Werk ruht auf einem Geheimthun, auf einem unzeitigen Schweigen, das meistens ganz oder höchst oberflächlich motivirt ist, und was Don Cesar mit Recht verflucht, wenn er spricht:

— — „Verflucht sei seine (des Bruders) Heimlichkeit,
Die all dies Gräßliche verschuldet."

So wie der Brüder Haß aus einem unbegreiflichen, unvordenklichen geheimnißfinstern Grunde entsprungen sein soll, so wird ihr Verderben überall durch geheimen Rückhalt der Personen gegen einander herbeigeführt, wobei dem Zufalle reichlicher Antheil gelassen bleibt, wie denn z. B. der Selbstmord des Don Cesar lediglich von dem zufälligen Anblicke des Sarges seines Bruders veranlaßt werden muß. Übereilungen ohne Noth und ohne Grund treiben zu den grauenvollsten Thaten. Wir finden Sophistik und gezwungene Berechnung; die Willkür herrscht, wo man Motive erwarten muß, die konstruktive Gewalt, wo wir Erhabenheit, Würde und sittliche Nothwendigkeit erblicken sollten. Daß dabei die Freiheit des Subjekts nicht bloß im Allgemeinen verneint, sondern selbst verhöhnt wird, kann das Übel nur noch übler machen. Daß die Idee, in der vernunftlosen Leidenschaft und Selbstentäußerung des Menschen das Walten des dämonischen Zufalls und das dadurch herbeigeführte Verderben der unselig Verblendeten darzustellen, eine tragisch-berechtigte sei, wollen und können wir nicht leugnen. Der Mensch, der sich an die blinde Macht des Aberglaubens ergiebt, ist mit Recht ihr Sklav und Opfer. Seine Schuld ist die Vernunftveräußerung. Ist diese einmal geschehen durch ein solches Hingeben an die Äußerlichkeit des Traumes, des Orakels u. s. w., hat der Mensch den inneren sokratischen Dämon, den wahren Geistesrather in seiner eigenen Brust, verlassen; so geräth er mit Recht in die Gewalt des unvernünftigen Naturdämons und des Zufalls, seines Begleiters. Rathlos und unfrei wird er von diesem dem Verderben zugeführt, das er verdient durch den Verrath an der Freiheit, an der Vernunft, des Menschen höchster Kraft. Dieser Gedanke ist, sagen wir, allerdings an sich echt tragischer Behandlung fähig, nur hat ihn Schiller eben nicht von seiner rechten Seite gefaßt und ihn

in seiner psychologisch-ethischen Bedeutung entwickelt, ihn nicht mit den Motiven, welche in seinem eigenthümlichen inneren Gehalte gelegen sind, ausgeführt.

Mit jenen kompositiven Mängeln hängt nun auch der Mangel an individueller Charakteristik wesentlich zusammen. Keine der Personen entwickelt eine selbstständige Subjektivität, sie vertreten nicht einmal bestimmte ideale Typen, wie solches doch die der alten Tragödie thun, bei denen, wie wir schon zu bemerken Gelegenheit gehabt, die reine Individualisirung gleichfalls fehlt, die aber dafür aus dem allgemein-bestimmten Boden des Volksbewußtseins emporwachsen und hierin, wie in der typisch-objektiven Bestimmtheit, womit sie vor uns hintreten, ihre positive Charakteristik haben. Isabella ist wohl ohne Widerrede die vollendetste unter den Personen des Stücks. Freilich darf man auch bei ihr wenig psychologische Kunst erwarten, freilich muß auch sie die Unsicherheit und das Zufällige, was in dem Werke überhaupt waltet, an sich erfahren; allein im Ganzen ist doch das Gepräge einer edlen fürstlichen Haltung, eines hohen Bewußtseins, einer tragisch-ernsten Bewegung an ihr nicht zu verkennen.

Wenn wir nun in dieser Dichtung das Wesen der Tragödie nicht durchweg erreicht finden, wenn die tragische Wirkung uns nicht erheben kann, obwohl sie uns erschüttert, indem sie Schuld und Unschuld gleicher blinder Nothwendigkeit hinopfert, wenn das Interesse sich in keinem Mittelpunkte, in keiner Hauptperson recht sammeln will, wenn überhaupt die Abwesenheit organischer Entwickelung und ideeller Einheit das Ganze nach seiner Absicht verfehlt erscheinen läßt; so hat der Dichter dagegen hier seine gewohnte Virtuosität in der rhetorischen Diktion und in dem Pathos der Leidenschaft wie des Gedankens im höchsten Grade erwiesen. Einzelne Situationen sind mit vollkommenster Kunst dargestellt. Vornehmlich aber ist es die Meisterschaft in der formellen Technik, in der Behandlung der Sprache und des Rhythmus, welche unsere Bewunderung verdient, und wir müssen W. v. Humboldt beistimmen, wenn er von dieser Seite her das Stück als den Gipfel von Schiller's Kunst betrachtet. Ganz auf lyrischem Grunde ruhend, steht es gleich einem Calderon'schen Prachtstücke vor uns da, an dem der ausgesuchteste Schmuck erglänzt, wie ihn der

Schatz unserer Rede nur immer gewähren kann, die sich außer in Goethe's „Iphigenie", „Tasso" und „Natürlicher Tochter" in keinem andern deutschen Werke in derselben Vollendung ausgesprochen hat. Sollten wir auch in dieser Hinsicht etwas tadeln, so wäre es, um mit J. Paul zu sprechen, daß „Melpomenens Dolch zu glänzend und damaszirt geschmiedet und geschliffen" erscheint [1]).

Wie diese Tragödie sowohl in ihrer Schicksalslehre als auch mit der Weise ihrer formellen Darstellung die neue fatalistische Romantik bei uns förderte, welche in einer gesprungenen Saite oder in einem alten Messer, in Zigeunerkarten und Spukerscheinungen des Schicksals Stimme uns vernehmen lassen wollte, ist zu bekannt, um hier näheres Eingehen zu veranlassen. Daß Müllner's Schuld sich sogar an den letzten Vers des Stückes:

„Der Übel größtes aber ist die Schuld",

unmittelbar anheftete, ist bereits von Gervinus nicht unbemerkt geblieben.

Hat Schiller in der „Braut von Messina" den Dämon des Zufalls in seinem Spiele mit der erblindeten Vernunft und im Hohne über des Menschen freien Willen dargestellt, tritt darin die Sklaverei im Dienste der Leidenschaft, das Umtreiben eines traurigen Wirr- und Wahnsinns vor unsere Augen; so sehen wir in „Wilhelm Tell" (1804) die volle, herrliche Saat der Freiheit aufblühen und in der Wärme edler Begeisterung die schönsten Früchte tragen. Schiller, der poetische Apostel des Evangeliums der Freiheit, vollendet in „Tell" seine erhabene Mission. Dieses Werk ist das vollkommenste Ende des kühnen Anfangs seines Dichtens. Was die „Räuber" in dunklem Drange beginnen, was durch verschiedene Stufen in den nachfolgenden Tragödien gleichsam dialektisch entwickelt wird, indem „Don Karlos" das Thema auf seine Spitze stellt, „Wallenstein" aber, „Maria", die „Jungfrau" und die „Braut" es durch die wesentlichen Momente seiner Widersprüche treiben, erscheint in diesem Schweizerdrama in seiner vollen

1) J. Paul bemerkt dieses hinsichts des Schiller'schen Tragödienstyls überhaupt. „Vorschule", Bd. III, S. 892, 2. Ausg.

Lösung und, was dort noch überall mehr oder weniger mit der Schuld des Unrechts behaftet bleibt, ist hier zum reinen Rechte hinaufgeläutert. Daher kann denn auch „Wilhelm Tell“ keine Tragödie sein. Die Vernunft siegt über die Leidenschaft, die Freiheit über die Gewalt. In der vollen Ausbreitung dieser Siegesthat ist das Werk ein episches Schauspiel und will als solches beurtheilt sein. So wie nun aber dieses Stück unsers Schiller's Freiheitsdichtung schließt, so fällt es auch, bedeutsam genug, zusammen mit dem Schlusse des Freiheitskampfes, den das Revolutionsprincip in langer Anstrengung durch harte Opfer hindurchgeführt. Mit dem ersten Morgenstrahle des großen politischen Schlachttages rüstete sich auch Schiller's Muse zum Streite für dieselbe Sache. Die „Räuber“ und die „Nordamerikanische Erhebung“ sind bezügliche Signale auf der einen wie auf der andern Seite; und so wie der Tag der Revolution in Frankreich durch den Sieg ihres größten Helden über ihren Drang und ihre Noth beendet wurde (1804), so endete ihr größter Sänger den Feldzug seines Liedes mit dem herrlichsten Triumphgesange auf ihr erreichtes Ziel. Denn wie gewaltig auch die Macht jenes neuen Herrschers drücken mochte, er herrschte im Namen der errungenen Freiheit und auf ihrem Grunde. Er lehrte dieselbe, sich nun erst wahrhaft selbst zu kennen und ihres erkämpften Rechtes tiefer inne zu werden, um es späterhin mit Maß und Weisheit üben zu können. Schiller's „Tell“ anticipirt das Recht der Zukunft — der Dichter ist nicht umsonst ein Seher.

Indem wir nun dem Stücke selbst näher treten, finden wir alsbald, daß ihm nicht sowohl die dramatische als epische Auffassung und Anschauung unterliegt, wie wir solches kurz vorhin angedeutet haben. In dieser Hinsicht erscheint es bemerkenswerth genug, daß Goethe denselben Stoff geradezu für eine epische Behandlung gewählt hatte. Auf der Schweizerreise nämlich, die er im Jahre 1797 mit dem aus Italien rückkehrenden Meyer machte, hatte er beim Anblicke des Vierwaldstädter Sees und seiner Umgebung sich in seiner Einbildungskraft genöthigt gefühlt, „diese Localitäten, als eine ungeheure Landschaft, mit Personen zu bevölkern“, und so „an Ort und Stelle“ den Plan zu einem entsprechenden Gedichte, das an Tell anlehnen sollte; gefaßt. Er

konnte sich übrigens nach seiner zögernden Weise nicht zur Ausführung entschließen, so sehr ihn auch der Gedanke damit beschäftigte. Viel und oft hatte er mit Schiller die Angelegenheit besprochen, so daß sich auch bei diesem der Gegenstand und zwar nach seiner Art zurechtstellte. Goethe, bei dem der Stoff nach und nach den Reiz der Neuheit und des unmittelbaren Anschauens verloren, überließ ihn jenem „gern und förmlich", wie er schon früher „mit den Kranichen des Ibykus und manchem andern Thema gethan". Doch hatte er seinem Freunde Gegend und Naturverhältnisse überhaupt so treu geschildert, daß wohl vornehmlich aus diesen Schilderungen die lebendige landschaftliche Anschaulichkeit und lokale Wahrheit erwachsen mochte, die wir in der Dichtung des Letztern um so mehr bewundern, als wir wissen, daß der Dichter selbst das Land niemals gesehen. Goethe deutet auch hierauf hin, bekennend, daß er sonst keinen weiteren Theil an dem Werke habe [1]). Schiller selbst nahm aber die Tellsage und die weiteren Bezüge der damit verbundenen Befreiungsgeschichte der Schweiz hauptsächlich aus Tschudi's „Chronik" und Johannes v. Müller's „Schweizergeschichte", in welchen beiden Werken die Sache mehr aus dem Gesichtspunkte epischer Dichtkunst als reiner historischer Wahrheit dargestellt wird [2]).

Über die poetische Grundidee haben wir schon gesprochen. Das Gedicht ist die Feier des Sieges der Menschenrechte über die

1) Goethe, „Werke", Bd. XXVII, S. 157. 159 u. 208.

2) Es ist hier der Ort nicht, die kritischen Verhandlungen über das historische Verhältniß der Tellsage darzulegen, wie sie bereits seit dem Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts vorkommen und in die Gegenwart lebhaft eingetreten sind, ohne daß das Resultat allseitig festgestellt wäre. Nur so viel ist wohl anzunehmen, daß die Sage ihrem Wesen nach der Fabel angehört. Abgesehen von ähnlichen nordischen Traditionen (bei Saxo aus dem zwölften Jahrhundert), fällt der Apfelschuß schon in die ältesten deutschen Sagengebiete, indem derselbe bereits dem alten Eigel, Vater des Königs Orendel und Bruder Wieland's des Schmieds, beigelegt wird. Vergleiche das altdeutsche Gedicht des zwölften Jahrhunderts: „König Orendel", herausg. von Hagen (1844), übersetzt von Simrock. Daß in diesem Gedichte der Trierer Rock bedeutend betheiligt ist, mag bloß beiläufig erwähnt werden. Vergleiche auch Peymüller, „Zu den Quellen des Schiller'schen

Gewalt der Stärke, die dramatische Darstellung des Rechts der Revolution.

> „Nein, eine Grenze hat Tyrannenmacht.
> Wenn der Gedrückte nirgends Recht kann finden,
> Wenn unerträglich wird die Last — greift er
> Hinauf getrosten Muthes in den Himmel
> Und holt herunter seine ew'gen Rechte,
> Die droben hangen unveräußerlich
> Und unzerbrechlich wie die Sterne selbst.
> Der alte Urstand der Natur kehrt wieder,
> Wo Mensch dem Menschen gegenübersteht."

Um daher diese Dichtung richtig aufzufassen, darf man sie nicht zunächst vom Standpunkte ihrer geschichtlichen Unterlage betrachten, nicht als Dramatisirung einer nationalen Begebenheit dieser selbst wegen; vielmehr hat der Dichter die letztere nur als Stoff für die Hineinbildung jener allgemeinen Idee gewählt, nur als Mittel der Individualisirung des großen Thema, welches sein Leben und Zeitalter erfüllte und bewegte, des Thema der Befreiung der Menschheit durch den Staat der Freiheit und des Rechts. Wenn ihm dabei das mächtige Drama, welches in Frankreich dieses Thema in praktischer Unmittelbarkeit gespielt hatte und zum Theil in seinem letzten Akte noch fortspielte, vor Augen stand, so mochte er doch mit der Art, wie dieses Spiel sich entwickelt und dargelegt, nichts gemein haben. Schiller will den Sieg der Freiheit ohne Verbrechen; es soll ein reiner Sieg sein, „von Blutvergießen ungeschändet". Die Elemente des Staates sollen sich nicht lösen, die Familie nicht mit ihm sich entzweien oder in ihm untergehen; vielmehr soll aus ihren Wurzeln die Freiheit des Ganzen neu und frisch erwachsen. Unser Schiller-Tell ist daher eben so sehr ein Manifest für die Intention des großen Jahres 1789 als gegen die Praxis ihrer Vollziehung. Shakspeare's „Julius Cäsar", der mit dem „Tell" gleiche Tendenzen hat, gab Schiller'n bei

Tell" (in Goethe's Archiv für Literaturgeschichte", Bd. I, S. 461 ff.), sowie Lucae, „Über Schiller's Wilhelm Tell" (Halle 1865). Dem Geschichtschreiber Joh. v. Müller hat Schiller im „Tell" ein Denkmal gesetzt. Vgl. Akt V, Sc. 1.

seinem Werke die thätigste Stimmung. „Für meinen Tell", schreibt er an Goethe, „ist mir das Stück von unschätzbarem Werthe; mein Schifflein wird auch dadurch gehoben." Daß Einzelnes hier sogar an Einzelnes dort erinnert, z. B. Gertrud, Stauffacher's Gattin, an die Portia, des edlen Brutus Gemahl, ist wohl schon sonst bemerkt worden.

Was nun die Ausführung angeht, so ist sie, wie schon angedeutet, ihrem Grundcharakter nach mehr episch als dramatisch. Sie entbehrt daher auch einer eigentlichen Hauptperson, um die sich die Handlung vorzüglich koncentriren möchte, sowie einer bestimmten lokalen Einrahmung. Ein ganzes Volk trägt die Geschichte, die sich vor uns entwickelt, und das offene Land ist die Bühne, auf der sie dargestellt erscheint. Tell selbst kann als eine solche Hauptperson nicht gelten. Er handelt zunächst nur für sich und in seinem und der Seinigen Interesse, er vertritt das Privatrecht der Familie. Der Monolog vor dem verhängnißvollen Schusse auf den Landvogt (Akt IV. Sc. 3) spricht diesen Standpunkt deutlich aus:

„Die armen Kindlein, die unschuldigen,
Das treue Weib muß ich vor deiner Wuth
Beschützen, Landvogt!"

Und als die That vollbracht war, freut sich Tell nicht sowohl über die Befreiung des Landes als über das Glück, sich wieder mit den Seinigen auf dem Seinigen zu finden:

„Uns trennt kein Tyrann mehr.
— — — — — —
Da bin ich wieder! Das ist meine Hütte!
Ich stehe wieder auf dem Meinigen."

Aber die Befreiung seiner Familie bringt die des Vaterlandes, der Friede, den er hier erworben, ist das Pfand des Friedens seines Volkes. Von dieser Seite her streift das Stück an „Hermann und Dorothea", wo gleichfalls das private Idyll eine Weltthat spiegelt und die Familie gleichfalls die Hoffnung der Zukunft trägt.

Auch in Absicht auf die hohe Kunst, womit der Dichter das

Naturidyll mit der großen That der Geschichte zu lebendiger Einheit zu verweben weiß, stellt sich die Dichtung nahe an die Goethe'sche hin. In der Natur, sehen wir, hat das Volk seine Kraft, aus ihrem frischen Grunde erwächst ihm sein Wollen; dieses ist so treu und rein wie die Wiesen und der Gletscher strahlend Haupt, so mächtig und so kühn wie der Sturm, der aus seinen Felsenschluchten dringt. Die Natur spricht zu jedem Akte der Handlung ihr bejahend Wort und theilt wie eine Mutter ihrer Kinder Lust und Leid, die Sorgen ihres Druckes wie den Jubel ihrer Freiheit. Diese glückliche Art, womit der Dichter hier seine Lieblingsidee, die Freiheit, in der lebendigsten Umarmung der Natur sich verwirklichen läßt, ist um so bedeutsamer, als sie das Ziel seiner Lebens- und Dichtungsbahn bekrönt. Was die weitere Anordnung betrifft, so ist die Komposition einheitlicher und einfacher, als in den meisten andern Dramen des Dichters, der Fortschritt natürlicher, dabei das Ganze im Wesentlichen besser motivirt; und wir können dem britischen Kritiker, Th. Carlyle, nicht beistimmen, wenn er, Vieles lobend, gerade hier tadeln will, indem er meint, daß die Begebenheiten nicht auf ein und dasselbe Ziel hinstreben, und daß zwischen der Verschwörung im Rütli und der That des Tell kaum ein Zusammenhang sei. Er übersieht, daß Alles gleichmäßig zu der Befreiungsthat hindrängt und daß Tell's private That nur ein Stützpunkt ist der allgemeinen That des Volks. Tell's Mord sollte der Empörung nur wie zufällig dienen. Bei ihm war die That entschuldigt durch die Noth; hätte er sie aus Empörung und für Empörung ausgeführt, so wäre sie der Blutfleck der Freiheit selbst geworden, die sich doch die Hände rein erhalten und durch die einfache Macht ihrer Erhebung selbst den Sieg erringen wollte.

„Erduldet's, laßt die Rechnung der Tyrannen
Anwachsen, bis ein Tag die allgemeine
Und die besondere Schuld auf einmal zahlt."

Diese Gemahnung Stauffacher's nach dem Beschlusse und Schwure im Rütli zeigt, wohin der Dichter zielte.

Vortrefflich ist die Exposition im ersten Akte. Alle Momente, wodurch die Selbsthülfe sich rechtfertigt und wovon das Drama getrieben wird, sind meisterhaft vergegenwärtigt. Wir

werden in die Mitte der Verhältnisse, mitten in den Kontrast idyllischer Freundlichkeit und tyrannischer Bedrückung versetzt, wir sehen die heitere Miene der Landschaft und die Gewalt des in ihren Frieden eindringenden Sturms, wir vernehmen die munteren Töne des Kuhreihens und die Jammerlaute des mißhandelten Volks. Alles koncentrirt sich in dieser Einleitung gewissermaßen um den Vierwaldstädtersee, der in seiner Ruhe wie in seinem Wogenzorne Zeuge und Spiegel der Plane und Thaten der Menschen sein soll. Goethe hatte wohl Recht, an Schiller über diesen ersten Akt zu schreiben: „Das ist denn freilich kein erster Akt, sondern ein ganzes Stück und zwar ein fürtreffliches!"

Bis zum fünften Akte geht die Handlung in stetigem Flusse fort, und es scheint, als ob bereits mit dem vierten das Ganze zum natürlichen Schlusse gebracht sei und also hier sein Ende hätte finden sollen. So meint z. B. die Frau v. Staël, daß der fünfte Akt nach Geßler's Ermordung nichts weiter sei, als eine überflüssige Erklärung zu dem Geschehenen. Auch Andere haben sich über den losen Zusammenhang in dieser Hinsicht tadelnd ausgesprochen. Daß aber der ganze Akt, etwa mit Ausnahme der Erscheinung des Parricida und einiger anderer Kleinigkeiten, in der Idee des Stückes nothwendig begründet liegt und kein bloßer explikativer Anhang ist, begreift man leicht, wenn man bedenken will, daß es ja nicht sowohl auf Tell's Handlung an und für sich, als auf den Triumph der Freiheit ankommt, der durch sie zunächst gefördert werden soll. Dieser Triumph ist es, worauf das Stück von Anfang an gerichtet, wofür die That des Tell eben nur das Mittel bildet. Ein solcher Triumph mußte vollständig sein, der Sieg der Gegenwart mußte die Bürgschaft der Zukunft enthalten; und darum erscheint auch die Botschaft von des Kaisers Ermordung wohl motivirt, wie sie denn außerdem noch dazu dient, durch den Kontrast des Unrechts, was in ihr liegt, mit dem Rechte der Schweizerthat diese selbst noch höher zu stellen. Auch Stauffacher's Worte deuten, gleich einem Ausspruche des Chors, auf jenes Verhältniß hin:

„Den Mördern bringt die Unthat nicht Gewinn,
Wir aber brechen mit der reinen Hand
Des blut'gen Frevels segenvolle Frucht."

Daß dieser Akt sonst einige Punkte enthält, die nur störend eingreifen können, haben wir schon bemerkt. Dahin gehört z. B. das Schreiben von der verwittweten Kaiserin Elsbeth. Schiller scheint hier wie durch Anderes die Empörung zu ängstlich entschuldigen zu wollen. Dasselbe gilt von der Einführung des Königsmörders Parricida. Man hat diese Episode vielfach getadelt und Stimmen, wie die von Solger, Bouterweck und Hoffmeister, haben sich aus verschiedenen Gründen dagegen ausgesprochen, während Andere, wie z. B. Gervinus, sie vertheidigen wollen. Der Letztere sucht dabei den moralischen Gesichtspunkt vor dem ästhetischen aufrecht zu halten, und meint, daß es noth gethan, „den uneigennützigen Tyrannenmord vor der durch Entnervung delikat gewordenen Moralität unserer Tage zu retten" [1]). Allein einerseits darf in einem poetischen Werke das rein Moralische das Ästhetische nicht verdrängen, andererseits müssen wir aber leugnen, daß selbst das moralische Moment hier am rechten Platze und von rechter Wirkung sei. Wir meinen nämlich, daß durch diese Zusammenstellung des Tell und Parricida, sowie durch die Mühe, welche der Dichter sich giebt, die That des Ersteren der des Letzteren gegenüber zu entschuldigen, eben das moralische Urtheil gegen jene erst recht herausgefordert werde, was um so weniger geschehen sollte, als man bis dahin gar nicht an die mögliche Unmoralität derselben denken konnte, sie vielmehr durch die Weise ihres Geschehens sich selbst hinlänglich rechtfertigte. So wie aber die Sache jetzt steht, kann man sich kaum der Erinnerung an das banale Sprüchwort: „Qui s'excuse s'accuse". dabei erwehren. Außerdem drängt sich die Episode verfinsternd in den frohen freien Jubel über des Vaterlandes Errettung, der gerade in diesem Akte seine Stimme haben will. Die Nachricht von der Ermordung des Kaisers gehört, wie wir kurz vorhin bemerkt, zu der Vollendung der ganzen Idee des Werkes; allein die weitläufigen Reflexionen, die an die That geknüpft werden, verderben die richtige poetische Intention in ihrer Ausführung. Immer mochte der Abscheu vor der Unthat in einem allgemeinen Worte

---

1) a. a. O., Bd. II, S. 566 ff.

des Volks sich Ausdruck geben, dann aber mußte er in dem Siegesgesange der freien Schweiz alsbald verhallen.

Sonst hat man in dem Stücke überhaupt wohl noch die Hineinflechtung des Verhältnisses zwischen Rudenz und Bertha hier entschuldigt, dort getadelt. Wie dasselbe vorliegt, müssen wir uns dem Tadel beigesellen. Es verräth zu sehr die Absicht und darum verfehlt es sie. Die Gleichheitsidee, welche, richtig verstanden, mit Recht als die Grundidee wahrer politischer Freiheit anzusehen ist, sollte hier versinnlicht werden. Wir meinen aber, daß dieses durch den alten Attinghausen hinlänglich geschehen. Er ist, wenn auch im Übrigen aller Vergleich abzulehnen, doch in dem Punkte, daß er als Aristokrat das Princip der Erhebung des Volks gegen die Gewalt vertheidigt, der Mirabeau dieser Schweizerrevolution, wie sie der Dichter schildern will. In seinen letzten Sterbeworten bezeichnet er den wahren Beruf der neuen Zeit, welche die Revolution geboren. Nicht mehr der Adel, glaubt er, trägt den Staat,

„Durch andre Kräfte will
Das Herrliche der Menschheit sich erhalten.
— — — — — — — — —
Das Alte stürzt, es ändert sich die Zeit,
Und neues Leben blüht aus den Ruinen."

In Absicht auf Rudenz und Bertha theilen wir ganz die Ansicht Hoffmeister's, wenn er sagt: „Es sind subjektive Gestalten und mit dem Schweizervolke nur durch abstrakte Ideen, nicht durch Fleisch und Blut verbunden." Es bedünkt uns, daß dieser Zephyr romantischer Sentimentalität wie ein fremder verlorner Hauch in die volle frische Bewegung des hohen Freiheitskampfes, auf den die eisigen Gletscher schauen und in den der Sturm der Klüfte braust, herüberweht. Wir werden an Max und Thekla, an Mortimer und Maria, an Johanna und Lionel erinnert. Schiller wollte sentimentalischer Dichter bleiben bis an sein Ende.

Daß in einem Gedichte wie dieses, welches mehr epische als dramatische Richtung hat, die Charakteristik nicht entschieden vortreten könne, bedarf weiterer Erörterung nicht. Wenn wir daher in dem Stücke keine Person besonders auszuzeichnen haben, so

können wir dagegen darauf aufmerksam machen, daß es dem Dichter gelungen ist, die meisten Personen, Männer wie Frauen, in der Physiognomie des ganzen Volkes und Landes von damals zu zeichnen. Das Volk ist ja hier die eigentliche Hauptperson und diese sehen wir in den Personen zusammt so charakteristisch als treu abgespiegelt. Alle flache, kokett-naive Modernisirung, an die uns Geßner's Idyllen lange genug gewöhnt, hat Schiller streng entfernt; es ist der Schweizer, wie ihn seine Schweiz in der guten alten Zeit gebar und nährte, den uns der Dichter zeigt. Und in diesem Punkte ist es vorzüglich Tell, auf welchen die Anschauung sich wendet. In ihm koncentrirt sich die ganze nationale Substanz zu gediegener Individualität. In seinem Familienverhältnisse steht er da als ein beredter Zeuge der einfachen Treue und Sitte, womit der alte Schweizer Vater und Herr des Hauses war. Man merkt ihm an, wie dem Lande und Volke die Freiheit bleiben mußte, so lange es dachte und lebte wie sein Tell. Ihn selbstbewußter und kühner wünschen wie Einige, z. B. Börne, der seine Charakteristik überhaupt mit der größten Schärfe tadelt, heißt verkennen, daß der Dichter ja aus ihm keinen Helden machen wollte. Etwas mehr natürliche Wahrheit wäre ihm allerdings hier und da zu wünschen, aber als eigentlich tragender Mittelpunkt der Handlung konnte und sollte er nun einmal nicht gelten. Daß die andern Männer, die im Rathe tagten, mehr reden mußten als er, versteht sich wohl von selbst. Freilich ist die Epik ihres Mundes mitunter etwas zu ergiebig breit; allein ihre Worte sind doch meist so schön und so voll von patriotischer Gesinnung, daß man sie schwer entbehren möchte. Im Ganzen hat Schiller in dem Werke die Schönheit und Energie seiner Rede auf's trefflichste mit der That vereint, und so wie wir diese Dichtung überhaupt als Symbol der Aussöhnung seines idealen Strebens mit der Wirklichkeit betrachten können, so auch in jener Hinsicht.

Wir würden noch der vielen schönen und eindringlichen Sprüche erwähnen, die hier die politische Muse redet, wenn wir überzeugt sein dürften, daß die, denen sie besonders frommen könnten, auf sie hören möchten. Nur einen, sei vergönnt, am Schlusse zu erwähnen, weil in ihm sich alle sammeln:

„Und eine Freiheit macht uns Alle frei."

Deutschland sollte den „Tell" seines Dichters so wenig vergessen, wie die Schweiz den „Tell" ihrer Sage. Denn rührend spricht das Gedicht uns zu, wie der schmerzlich-letzte Scheidegruß eines hohen Geistes, der, am Ziele seines erhabenen Strebens angelangt, fühlt, daß sein Tagewerk vollendet ist. Mit dem hohen Werke schwieg die edle Zunge, die nicht müde ward, das Edelste zu verkünden, an deren Wort unsere Jugend sich einst begeisterte, als Fürst und Vaterland sie riefen, und die, wie wir hoffen, nicht aufhören wird, uns zu mahnen, des Heiligsten eingedenk zu bleiben, was dem Menschen und einer Nation inwohnen soll — der Freiheit.

In der letzten Zeit seines Lebens sollte Schiller noch durch manches Angenehme erfreut werden. Dahin gehören einige interessante Besuche, wie z. B. des bekannten französischen Schriftstellers und Politikers Benjamin Constant, des berühmten Historikers Joh. v. Müller, namentlich auch der Frau v. Staël, die ihn freilich durch ihre Unruhe und Leidenschaftlichkeit etwas arg genirte, und zwar um so mehr, als er des französischen Ausdrucks nicht sehr mächtig war [1]). Dieses und besonders seine damaligen erfreulich-geselligen Familienverhältnisse, in deren Mitte namentlich seine Schwägerin, Karoline von Wolzogen, wie eine liebevolle Geistespriesterin waltete, erhielten ihn bei vergnügter und zufriedener Stimmung, die auf sein poetisches Schaffen, wie wir es soeben dargestellt, erwecklich wirkte. Den höchsten Gipfel seines Lebens aber erstieg der treffliche Mann, als er nach Vollendung seines „Tell", im Kulminationspunkte seines dichterischen Ruhmes, nach Preußens Hauptstadt reiste, wohin ihn die schmeichelhaftesten Einladungen riefen. Im Frühling des Jahres 1804 zog er in Berlin ein. Die allgemeine Bewunderung im Bunde mit dem allgemeinsten Wohlwollen empfing ihn hier, eine Bewunderung und ein Wohlwollen, an dem der Thron

1) Eine kurze, aber treffende Schilderung der Frau v. Staël und ihres Besuchs in Weimar giebt Goethe in seinen „Annalen" oder „Tages- und Jahresheften", Jahr 1803 und 1804. „Werke", Bd. XXVII. S. 136 ff. und besonders S. 143 ff.

wie die Hütte gleichen Theil nehmen wollten. Was er in der Jungfrau sagt:

„Drum soll der Sänger mit dem König gehen",

sollte ihm hier in gewissem Maße erfüllt werden. Der höchste Genuß, die schönste Blüte seines Lebens mochte aber wohl darin erscheinen, daß Iffland die Reihe seiner Meisterwerke von „Wallenstein" bis zu „Tell" in möglichster Vollkommenheit zur Aufführung brachte vor den Augen der gebildetsten Menschen, im Glanze der Hauptstadt, deren ruhmumstrahlten großen König er einst zum Helden seiner Muse hatte machen wollen. Was ihm hier sonst noch an Liebe und Ehre widerfuhr, wie man ihn auf den stillen Wunsch der schönen Königin Luise nach Berlin hinübersiedeln wollte, ihm glänzende Stellung sammt reichlichsten Einkommen bietend, wie er dagegen in seinem dankbaren und genügsamen Sinne es vorzog, gegen eine geringe Verbesserung des bisherigen, höchst bescheidenen Gehalts bei seinem Herzoge und seinem Freunde Goethe in Weimar zu bleiben [1]), mag hier bloß flüchtige Erwähnung finden. Nur darauf weisen wir hin, wie dieser Höhepunkt in des Dichters Leben zugleich die Katastrophe ward, an die sein Tod sich knüpfte. Der Frühling des Jahres 1804 war der volle Blütentag seines Lebensbaumes, den der Frühling des Jahrs 1805 entwurzeln sollte. Das Schicksal wollte nun einmal den großen Dichter zum tragischen Helden, sein Leben zu der erhabensten Tragödie machen. Er lebte und starb für das Evangelium, welches er so weltapostolisch groß und erhaben gepredigt, für das Evangelium der Freiheit, das uns allein selig machen kann, weil es allein die Wahrheit ist.

Nach der Rückkehr von Berlin suchte Schiller in neuer Thätigkeit fortzuwirken. Er nahm Früheres wieder vor, wie z. B. den „Warbeck" und „Demetrius", übersetzte die „Phädra" des Racine [2]), begann ein neues Drama unter dem Titel: „Die

1) Während man ihm in Berlin außer andern verlockenden Vortheilen auf 3000 Thaler Gehalt Aussicht gab, nahm er vom Herzog Karl August, der gern mehr gegeben, wenn er gekonnt, 400 Thaler an, womit am Ende seines Lebens sein fixes Einkommen auf 800 Thaler stieg.

2) Andere Übersetzungen, die er wie die „Phädra" für die Weimarer

Kinder des Hauses", worin er die Pariser Polizei zum Gegenstande machen wollte, ließ aber Alles unvollendet, und bloß das lyrische Spiel: „Die Huldigung der Künste", welches er auf dringendes Anliegen Goethe's zum Empfang der jungen Erbprinzessin von Weimar, der russischen Großfürstin Maria Paulowna, dichtete (im November 1804) und in dem er den Preis einer solchen Gelegenheitsproduktion gewonnen hat, liegt als seine letzte abgeschlossene Arbeit vor. Am meisten ist zu bedauern, daß der „Demetrius" nicht von ihm zu Ende gebracht werden konnte, da derselbe nach dem vorhandenen Plane und einzelnen Fragmenten ein großartiges Werk der tragischen Muse hätte werden können. Auch in diesem Werke wollte er der Freiheit einen Tempel bauen. Er wollte in ihm „das Große berühren, was in dem Gedanken liegt, daß die Totalität einer ganzen Nation ihren souveränen Willen ausspricht und mit absoluter Machtvollkommenheit handelt". Er zeigte sich auch bei diesem Thema und Plane als den rechten poetischen Seher, indem er die Wahrheit der Demokratie zur Grundlage der wahren Zukunft der Menschheit machen wollte. Die Dichtung sollte ihm „ganz rein bleiben", obwohl er die Gelegenheit nicht mißkannte, in der Person des jungen Romanow dem russischen Kaiserhause „viel Schönes zu sagen" [1]).

Es scheint, als ob die Anstrengung und Aufregung, die ihm die Reise nach Berlin verursachte, mitwirkte, das alte Krankheitsübel, das ihn seit 1791 nie mehr ganz verlassen, wieder mit neuer Kraft zu wecken. Eine Erkältung, die er sich in Jena, zu leicht gekleidet bei einer Spazierfahrt, zugezogen, nahm nach kurzer Unterbrechung mehr und mehr den Charakter der Gefährlichkeit an und war bestimmt, sein großes Dasein zu beenden. Tragisch genug ist es, wie ihm unter den Leiden der Krankheit seine Frau

---

Bühne machte, z. B. die des „Macbeth", des französischen Lustspiels „Der Parasit", eines gleichen von Picard: „Der Neffe als Onkel", die deutsche Bearbeitung der „Turandot" nach dem Italienischen des Karlo Gozzi übergehen wir hier, sowie manche noch nicht erwähnte prosaische Kleinigkeiten, die zu seinem Ruhme nichts beitragen.

1) Wie er gegen K. v. Wolzogen äußerte. „Schiller's Leben" (Stuttgart u. Tübingen 1851), S. 314.

noch ein Töchterchen gebar, das er mit der innigsten Freude eines glücklichen Vaters empfing, und das gleichsam zum Engel seines Todes werden sollte, der ihn ereilte, als noch kein Jahr seit dessen Geburt verflossen war. Nicht lange vor seinem Hinscheiden (im April 1805) schrieb er noch einmal an seinen theuersten Freund, W. v. Humboldt, dem er lange kein Wort des Andenkens gesagt. „Es komme ihm vor", meint er, „als ob ihre Geister immer zusammenhingen", als ob es „für ihr Einverständniß keine Jahre und keine Räume gäbe." Zugleich legt er das Bekenntniß ab, wie er hoffe „in seinem poetischen Streben keinen Rückschritt gethan zu haben, vielleicht wohl einen Seitenschritt", indem es ihm begegnet sein könne, „den materiellen Forderungen der Welt und der Zeit etwas eingeräumt zu haben".

Uns liegt nur noch die Pflicht ob, dieses Geständniß in seiner ersten Hälfte mit voller Überzeugung zu bestätigen und dann zu melden, wie die Hand des Todes am 9. Mai des Jahres 1805 die Pforte seines Lebens schloß, das er nicht viel höher als auf 45 Jahre gebracht. Wie Wieland's letzte Worte Hamlet's „Sein oder nicht Sein" waren, wie Herder's letzter Wunsch den „Ideen" galt, Goethe „nach Licht" rief, als ihn die ewige Finsterniß umfangen wollte, so war Schiller's letzter Blick noch „der schönen Abendsonne" zugewandt und sein letztes Wort deutete „die Heiterkeit" an, mit der sein Inneres die Welt und Natur zum letzten Male begrüßte. Es war eine Abendstunde, in der er endete [1]).

Je höher der Hingeschiedene sich auf die Stufe der vaterländischen Bewunderung gestellt hatte, desto tiefer war die Trauer,

---

1) Es ist anziehend, zu bemerken, wie seine letzten Dichterzeilen zum Theil der Sonne galten, die er eben kurz vor seinem Hinscheiden noch sehen wollte. K. v. Wolzogen erzählt, daß ihr Mann auf Schiller's Schreibtische den Monolog der Marfa im „Demetrius" gefunden, [an dem er also wohl zuletzt geschrieben. Unter den Endversen lesen wir folgende:

„O, warum bin ich hier geengt, gebunden,
Beschränkt mit dem unendlichen Gefühl!
Du ew'ge Sonne, die den Erdenball
Umkreist, sei du die Botin meiner Wünsche!"

Überhaupt beschäftigte sich nach seines Dieners Wahrnehmung seine Phantasie in der Todeskrankheit viel mit dem „Demetrius".

die Alle ergriff, als die Botschaft seines Todes erscholl. Seit Klopstock hat man um keinen deutschen Mann inniger getrauert, und der Enthusiasmus hat bei keiner andern Todesfeier seit der jenes ihm verwandten Dichters so hoch und heilig sich erwiesen, als bei der seinigen [1]). Der Mond der Mainacht beschien Schiller's Sarg auf's freundlichste in dem Augenblicke, wo er in die Gruft gesenkt ward, und die Nachtigallen sangen ihrem Dichterfreunde das schönste Grablied, so je einem Sterblichen gesungen. Goethe's Schmerzenslaute, die er unter Thränen dem großen theueren Genossen seiner Bahn nachsendete, und die sich aus verborgener Kammer in den Gesang der Natur mischen wollten, bekunden mehr als Alles den Verlust, der hauptsächlich auch seinem Herzen galt. Wie er Schiller'n nicht lange vor seinem Tode nach einem Besuche bei ihm vor seiner Thür zum letzten Male begrüßt hatte, wie er, selbst krank, sich in dem Schmerze über den Vorangegangenen lange nicht zu trösten vermochte, wie er den Gedanken faßte, zu seinem Troste die Ausdichtung des unvollendeten „Demetrius" gleichsam als ein Vermächtniß des Freundes für seine Thätigkeit zu betrachten, um durch die Arbeit „dem Tode zum Trotze" die Unterhandlung mit ihm fortzuführen, wie ihm „der Verlust ersetzt schien, indem er so sein Dasein fortsetzte", dieses und Anderes hat uns Goethe selbst in seinen Annalen einfach und kurz berichtet [2]). Wir aber, womit könnten wir des großen, herrlichen Mannes Schilderung wohl besser schließen, als, wie die vorhergehende seines Freundes, mit seinen eigenen Worten:

„Wisset, ein erhabner Sinn
Legt das Große in das Leben
Und er sucht es nicht darin." [3])

---

1) Klopstock war zwei Jahre vorher unter der Theilnahme der ganzen Nation zu Grabe getragen worden.

2) Der Entschluß blieb unausgeführt. Goethe's Einbildungskraft zog ihn fort und fort ab zu dem Todten in die Gruft. Sein Tagebuch stockte, und die weißen Blätter deuten auf „seinen hohlen Zustand" hin. Vgl. „Werke", Bd. XXVII, S. 163 ff.

3) „Die Huldigung der Künste."

Fünftes Buch.

Die deutsche Nationalliteratur um die Blüthezeit Goethe's und Schiller's.

Das 18. Jahrhundert bietet während seiner zwei letzten Jahrzehnte eine doppelte Physiognomie in der Geschichte unseres Vaterlandes. Während nämlich nach der einen Seite hin das von uns bereits im zweiten Bande charakterisirte Streben nach der Emancipation der Menschheit durch die Macht freier Bildung, das Mühen um die Realisirung des Humanitäts-Princips damals auf seiner Höhe stand, machte sich nach der andern hin ein schwächliches, spießbürgerlich-plattes Sichgehenlassen geltend, dem die goldene Mittelstraße der Faulheit und Bequemlichkeit das rechte Ziel war. Die Aufklärung, welche sich theilweise des größeren Publikums bemächtigt hatte, konnte die moralische Kraft nicht mit frischem Leben durchdringen, diente vielmehr bei dem gänzlichen Mangel an nationaler Energie selbst zum Theil dazu, die blasse Abgestorbenheit der socialen Zustände um so anschaulicher hervorzuheben. Zu dieser Schalheit, welche der Gesellschaft ihr mattes Siegel aufdrückte, kam ein vollständiger politischer Marasmus, den die Revolution in der Nachbarschaft um so weniger verjüngen konnte, als gerade ihre frische Jugendkraft es war, welche durch kühne Siege unsere nationale Politik auf das Bewußtsein ihrer gänzlichen Nichtigkeit zurückführte. Das deutsche

Reich erhob sich mit seinen monarchischen Traditionen gegen die verwegenen Lehren der neugeborenen Republik, um seine eigene morsche Hinfälligkeit desto augenfälliger zu offenbaren. Man sah sein Zusammenstürzen, allein man hatte nicht die Kraft, auf seinen Ruinen ein neues Werk zu bauen, unter dessen Schutze sich das Volk eine nationalere und gedeihlichere Zukunft bilden möchte. Dagegen wirkte die monarchische Reaktion durch die gehässigsten Mittel, das Gefühl desselben herabzustimmen und durch religiöse Heuchelei wie politischen Treubruch die Demoralisation zu verbreiten und den niedrigsten Servilismus zu fördern.

Jene Doppelseitigkeit nun unseres deutschen Volkszustandes während des genannten Zeitabschnittes prägte sich auch in unserer Literatur ab, und zwar vornehmlich in der national-poetischen. Denn wie diese überall ihr Leben und ihre Gestalt von dem Leben und der Stimmung des jedesmaligen Volks und der jedesmaligen Zeit erborgt, indem sie dort ihre eigentlichen Wurzeln und die Motive ihrer Ausbildung, die Triebe ihres Wachsthums zu suchen hat, so konnte sie auch wohl den Geist nicht verleugnen, der damals in unserm Vaterlande waltete.

Daß und wie Goethe und Schiller in ihren späteren Werken diesen Geist nach seiner Richtung auf die freie Humanität und in seinem idealen Bildungsstreben, jeder in eigenthümlicher Weise, dargestellt, haben wir in dem vorhergehenden Buche aufzuzeigen gesucht. An sie schlossen sich mit größerem oder geringerem Erfolge Andere an, welche in einzelnen Dichtarten eine gewisse klassische Bedeutung gewonnen haben. Größer aber war die Zahl Derjenigen, die den Schwächen des Zeitalters ihre etwaigen Talente liehen und die vielseitige Misère unserer damaligen Gesellschaft zum Inhalte ihrer Dichtungen machten. Auf dieser Seite trieb die Produktionslust eine Menge wuchernder Pflanzen hervor, welche der Luft der gemeinen Lebenssphäre Nahrung und Gedeihen verdankten. So entstand denn neben der klassischen Literatur eine Literatur der Mittelmäßigkeit, wie sie wohl nicht leicht anderswo in ähnlicher Breite und Üppigkeit anzutreffen sein möchte. Dieselbe fand ihre Anlehnungspunkte zum Theil ebenfalls an den beiden großen Dichtern, deren verschiedene Leistungen sie in seichter Abschwächung nachzubilden bemüht war; zum Theil aber ging sie auf

frühere Formen zurück oder wendete sich dem Ausländischen zu. Wie gegen diese traurigen Auswüchse schon die „Xenien" Krieg führten, ist oben bereits bemerkt worden; wie aber die neue Romantik vornehmlich ihnen gegenüber sich hervorbildete, wird weiter unten nachzuweisen sein.

Erfreulicher als die poetische zeigt sich in dieser Hinsicht die wissenschaftliche Nationalliteratur. Sie entfaltete nämlich während jener Zeit, ohne deren Schwächen zu theilen, nach allen Seiten hin ihre reichen Blüten und trat in das Stadium ihrer vollen Mündigkeit und klassischen Gediegenheit. Neben der Emancipation des Gedankens von der Macht der traditionellen Autorität, wodurch das Recht der freien Forschung mehr und mehr zur Geltung kam, war es die seit Lessing eingetretene gründlichere Methode der Erfahrung und Untersuchung, sowie das durch ihn angeregte gediegenere und geistvollere Studium des Alterthums, besonders aber auch die ebenfalls von ihm zuerst ausgehende, dann zumal durch Goethe und Schiller zu ihrer reichsten Mächtigkeit geförderte Bildung unseres prosaischen Ausdrucks, welchem allen wir dieses gedeihliche Wachsthum unserer wissenschaftlichen Nationalliteratur zu verdanken haben. Ihr wird daher auch in diesem Zeitabschnitte eine ausgedehntere Stelle eingeräumt werden müssen, als in den früheren bei ihrer geringeren nationalliterarischen Bedeutung geschehen konnte.

I.
Die poetische Literatur.

Erstes Kapitel.

Übersicht der lyrischen und verwandten Poesie während der zwei letzten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts.

Wie mit dem Anfange der siebenziger Jahre die deutsche Lyrik nächst Klopstock's Leistungen vornehmlich durch den Göttinger

Dichterbund auf die Stufe einer reineren musikalischen Unmittelbarkeit erhoben und von der abstrakt formalen Nüchternheit der bis dahin fortwaltenden konventionellen Dichtungsweise befreit wurde, ist im ersten Theile dieser Geschichte berichtet worden. Boie's „Musenalmanach“ (1770) eröffnete die neue Bahn und bildete den ersten Sammelplatz für die lyrischen Produktionen der jungen aufstrebenden Talente. Wir haben dort Bürger und Voß, Claudius — den Wandsbecker Boten — und Hölty, die Stolberge und mehrere Andere beisammen gefunden. Auch Goethe gesellte sich zu und lieferte seine lyrischen Erstlingsversuche. Wie mit ihm überhaupt aber unsere neue Lyrik zuerst ihren echten Ton und ihre klassische Reinheit gewann, wie er sie mit stets gleicher Vortrefflichkeit bis in's 19. Jahrhundert fortgeführt, wurde in der Charakteristik desselben dargestellt. Auch Schiller's Verhältniß zu diesem Zweige der Dichtung haben wir so eben im Zusammenhange mit der poetischen Gesammtpersönlichkeit des Dichters geschildert. Es kommt nun darauf an, in einigen wenigen Zügen die anderweitigen Erscheinungen auf dem Gebiete der nationalen Lyrik, wie sie zumal gegen die Neige des vorigen Jahrhunderts eintraten, zu übersichtlicher Anschauung vorzuführen.

Wir beginnen die Reihe mit einem Dichter, der sich unmittelbar an die Göttinger Schule anschließt und besonders den dort namentlich durch Hölty und Miller vertretenen elegisch-sentimentalen Ton wiedergiebt, wir meinen Christ. Adolph Overbeck (1755—1821). Schon durch sein Vaterland (er stammte aus Lübeck) steht er jenem Kreise näher. Das eigentliche Lied nebst dem Lehrgedichte ist die Sphäre, in welcher er sich, wenn auch ohne originelle Eigenthümlichkeit, doch nicht ohne gefällige Ansprache versucht hat. Mehrere seiner kleinen Gedichte sind in das Volk übergegangen und haben sich zum Theil bis heute in dessen Munde erhalten. Wer erinnert sich z. B. nicht an das bekannte Schifffahrtslied: „Das waren mir selige Tage“? Der poetische Ausdruck erhebt sich bei ihm nirgends zu höherer Stimmung, hat aber mehrfach den Vorzug der Singbarkeit.

Gleich Overbeck, obwohl nach einer andern Richtung hin, weist auch Joh. Gottfr. Seume (1763—1810) auf die Göttinger hin, insofern er nämlich einerseits die patriotische Vorliebe der-

selben theilt, andererseits ihren sprachlichen Standpunkt behauptet. Ein sächsischer Bauernsohn (aus der Gegend von Weißenfels), sollte er in harter Art den Wechsel des Geschicks erfahren, das ihn, wie es scheint, so recht eigentlich zum Manne schmieden wollte. Nachdem er seine Studien gemacht, ward er alsbald in die abenteuerlichsten Fährlichkeiten hinausgetrieben. Auf einer Reise nach Paris von Werbern aufgefangen, mußte er nach Amerika wandern, um unter den von England gekauften Hessen in Kanada zu fechten; zurückgekehrt, gerieth er preußischen Werbern in die Hände, um abermals das Loos eines gemeinen Soldaten zu erproben, dessen Drucke er durch Desertion zu entgehen suchte, wodurch er aber beinahe der Todesstrafe in die Arme gerathen wäre. Dann den Wissenschaften für einige Zeit zurückgegeben, versuchte er nicht lange darauf den russischen Dienst, aus dem ihn jedoch Kaiser Paul entließ, als er eben die besten Hoffnungen reifen sah. Bei Göschen in Leipzig Correktor, schreibt er über Polen und Rußland, geht zu Fuß nach Syrakus, wobei er sich auf der weiten Reise seine Stiefeln nur zweimal sohlen läßt, wandert dann nach Schweden, grämt sich tief über Deutschlands Erniedrigung, vereint (1808) sein patriotisch Wort mit dem Fichte's zur Abwehr des französischen Tyrannen und stirbt welt- und schicksalsmüde in Teplitz 1810. In seiner sittlichen Energie erinnert er an Schiller. Was er in den „Apokryphen" sagt: „Wer auf Charakter hält, lebe in sich", war ihm Regel seiner Lebensführung. Mit dieser ethischen Selbstständigkeit verband er eine furchtlose politische Freimüthigkeit, wie z. B. sein „Spaziergang nach Syrakus" beweist, eine Art Reisebericht, worin er namentlich die despotischen Anmaßungen Napoleon's wenig schont. Mit Recht meint er (in den „Apokryphen"), „daß, wo das Volk keine Stimme hat, es schlecht um die Kneipe steht". Kant's Rationalismus und moralischer Rigorismus war die Grundlage seiner Weltansicht und Moral, die er bis zur stoischen Menschenverachtung steigerte, sich hierin ganz dicht neben Klinger stellend. Sein dramatischer Versuch „Miltiades" ist fast nur für diese ethische Tendenz berechnet.

1) Siehe Seume's leider unvollendete „Selbstbiographie" (zuerst veröffentlicht in der „Urania" 1811). Vor Kurzem wieder abgedruckt in „Deutsche Lehr- und Wanderjahre", Bd. I (Berlin 1873).

Das dramatische Moment bleibt ganz untergeordnet, und nur die Energie des Gedankens, der Gesinnung und Sprache hat Bedeutung. Auch seine lyrischen Gedichte, denen er besonders seinen literarischen Namen verdankt, stehen unter der praktischen Absichtlichkeit und leiden von ihrer Schwere. Sie gemahnen in diesem Bezuge und auch ihrer formellen Haltung nach oft an die Haller'sche Weise. Der Verstand regiert, die Phantasie hat wenig oder gar keine Stimme. Der bittere Lebensernst wirft seine dunkeln Schatten zu tief hinein, als daß die poetische Freiheit mit ihren Lichtstrahlen durch sie erwecklich bringen könnte. Seume's Prosaschriften übergehen wir, wie z. B. seinen schon genannten „Spaziergang nach Syrakus" (1803), ebenso das Buch „Mein Sommer" (1806), in welchem letztern er mehrfache interessante Belehrung über Rußland giebt, während er in dem erstern italienische Zustände unter der Herrschaft der Franzosen mit großem Freimuth schildert. Die „Apokryphen" enthalten gediegene Maximen und Reflexionen [1]).

Wenn Seume sich durch den sittlichen Ernst und die Liebe zur Freiheit nahe an Schiller stellt; so tritt Friedrich Matthisson (aus Hohendodeleben bei Magdeburg, 1761—1831) durch die sprachliche Malerei an seine Seite hin. Matthisson gehört zu denjenigen Dichtern, die das Schicksal haben, von ihren Zeitgenossen überschätzt zu werden, damit die Nachkommen sie zu früh vergessen. Seine Muse schmeichelte zunächst der sentimentalen Schwärmerei, welche damals noch vielfach an der Tagesordnung war. Aber eben darin, daß er sich zu sehr in dem Kreise „des correct sentimentalen Geschmacks jener Epoche, wie A. W. Schlegel es bezeichnet, hält und bewegt, mag zum Theil mit die Ursache liegen, daß man späterhin seiner weniger gedenken mochte. Matthisson, von Natur mehr weiblich als männlich begabt und gestimmt, war der Lieblingssänger der mondscheinliebenden Frauen. Sein Wesen und Behaben war ohne Energie, obwohl nicht ohne

1) J. G. Seume, „Sämmtliche Werke", Leipzig 1839, 4. Ausg. in 8 Bänden 16°. Die Gedichte enthält der 7. Band. Diese sind auch besonders erschienen, 1843 in der 5. Ausg. 1835 erschien eine Ausgabe von Seume's „Sämmtlichen Werken" in einem Bande 4°.

Selbstgefälligkeit. Im Umgange mit Bonstetten, Salis und Andern setzte er die Freundschaftelei und Briefwechselempfindsamkeit fort, mit der wir in Gleim's und Klopstock's Umgebung Bekanntschaft gemacht haben. Das Eigenthümliche der Matthisson'schen Lyrik ist die Landschafterei. Die quietistische Stimmung des Mannes bei imaginativer Regsamkeit, sowie der Umstand, daß er auf Reisen in der Schweiz, im südlichen Frankreich und Italien in mannigfaltigem Wechsel die anmuthigsten und erhabensten Naturbilder sehen durfte, gab ihm eine Art Beruf für diese Seite poetischer Darstellung, über deren Berechtigung an und für sich die Ästhetik seit Lessing ihre Zweifel erhoben hat. Schiller behandelt in der bekannten Recension der Matthisson'schen Gedichte die Frage weitläuftig. Ohne ihm dabei zu folgen oder auch seinen Ansichten beizustimmen, wollen wir nur bemerken, daß wir mit Lessing meinen, die Poesie müsse sich von solcher reinen Naturmalerei möglichst fern halten, da ihre eigenste Aufgabe das menschliche Leben und seine handelnde Bewegung ist. Wo die landschaftliche Schilderung in die Poesie eintreten will, sollte sie sich sofort innigst mit der Menschenwelt verbinden und der Darstellung dieser dienen, ohne sich selbstständig zu benehmen. Bei Matthisson ist es nun aber gerade die wahrhaft menschliche Belebung, welche seinen poetischen Landschaftereien fehlt. Diese sind meist zusammengeflickte Schildereien, bei denen es kaum zu wirklicher Einheit eines Gemäldes kommt, geschweige denn zu handelnder Staffage. Sentimentale Koketterie mit der Natur muß die Stelle der letzteren vertreten, und der reine freie Zug der Zeichnung weicht nur zu oft der Ziererei und Gesuchtheit. Wenn Schiller von diesen Gedichten sagt: „sie gefallen uns durch ihre Wahrheit und Anschaulichkeit, sie ziehen uns an durch ihre musikalische Schönheit, sie beschäftigen uns durch den Geist, der darin athmet“, so ist dies Urtheil, in seiner Allgemeinheit hingestellt, jedenfalls verfehlt, indem, Einzelnes ausgenommen, im Ganzen von all dem so ziemlich das Gegentheil auszusagen bleibt. So macht sich z. B. der Mangel an bildlicher Einheit, dessen wir schon erwähnt, selbst in dem Gedichte „Mondscheinsgemälde“, welches Schiller besonders auszeichnet, genugsam bemerklich. Es ist ein kleinschrittliches unruhiges Springen von diesem zu jenem,

aber kein harmonisches Gemälde. Matthisson weiß, wie A. W. Schlegel von ihm sehr richtig bemerkt, „selbst in den kleinsten Kompositionen nicht Ton noch Kolorit zu halten“. Sollten wir Einzelnes hervorheben, worin dieser Mangel noch am wenigsten obwaltet, so würden wir z. B. an die „Abendlandschaft“ (Goldner Schein deckt den Hain u. s. w.) oder an die „Elfenkönigin“ erinnern, keineswegs aber an den „Genfersee“ oder an die Elegie „In den Ruinen eines alten Bergschlosses“, die einen besondern Grad der Berühmtheit erlangt haben. In beiden hat der Ton der Lyrik die Schilderung zu matt durchdrungen, abgesehen von andern Fehlern und zwar wiederum hauptsächlich hinsichtlich der Einheit der Bilder selbst. Wenn nun Schiller weiter meint, daß es nur von Matthisson selbst abhängen werde, „endlich, nachdem er in bescheidenen Kreisen seine Schwingen versucht, einen höheren Flug zu nehmen und zu seinen Landschaften nun auch Figuren zu erfinden und auf diesem reizenden Grund handelnde Menschheit aufzutragen“, so war es wohl, wie Gervinus nicht übel andeutet, „das Wohlgefallen an dem züchtigen und reinen Elemente dieser Dichtung“, was ihn dabei bestechen mochte. Und auch wir wollen unsererseits gern gestehen, daß jenes Element den Matthisson'schen Gedichten allerdings einen eigenthümlichen Reiz giebt, ohne sie jedoch auf eine höhere Stufe eigentlich ästhetischen Gehaltes zu erheben. Selbst die sprachlich-rhythmische Behandlung, die man an diesem Dichter besonders hervorzuheben pflegt, ist nicht durchweg korrekt genug, um ganz untadelig zu sein, so sehr die Klarheit und der Zug der Bildung, welcher aus ihr fast überall hervortritt, sowie die gesammte Kunst der technischen Verschönerung und Rundung ihr von dieser Seite ein klassisches Ansehn geben mag, was übrigens mehr gleißt, als es von gediegener Unterlage getragen ist.

Matthisson's „Gedichte“ erschienen zuerst 1787, nachdem sie schon zum Theil im „Deutschen Museum“ von 1781 gestanden. Sie wurden vielfach neu gesammelt, spät noch (1825) von Matthisson selbst in einer Ausgabe letzter Hand [1]. Auch machte sich Matthisson seiner Zeit durch die „Lyrische Anthologie“ (1803 ff.)

---

1) 1838 erschien in Zürich die 13. Auflage.

verdient, welche in zwanzig Theilen an zweihundert Dichter vorführt und insofern so ziemlich die Geschichte der lyrischen Poesie seit Weckherlin und Opitz bis zu den neunziger Jahren in Beispielen darstellt. Übrigens würde der literarhistorische Werth dieser Sammlung viel höher anzuschlagen sein, wenn Matthisson sich nicht erlaubt hätte, zu feilen und zu ändern, wo es ihm seine subjektive Ästhetik anrathen mochte. Was er uns in seinen Briefen bietet, die er späterhin unter dem Titel „Erinnerungen" (1810 ff.), durch seine Tagebücher vervollständigt, herausgab, empfiehlt sich theilweise durch interessante Bemerkungen über Personen, Sitten, Literatur und Kunst, theilweise durch anziehende Schilderungen von Gegenden und Situationen; im Allgemeinen aber herrscht darin der Kleinigkeitskram, die affektirte Empfindsamkeit sammt Künstelei in Styl und Sprache allzusehr, als daß ihnen ein Recht auf klassische Trefflichkeit zugestanden werden könnte.

Dicht an Matthisson stellt sich sein Freund v. Salis(-Seewis), der, ein Graubündtner von Geburt (1762—1834), in die französische Schweizergarde trat, wo ihn die Sehnsucht nach der Heimat und ihrem idyllischen Stillleben zu Liedern stimmte, in denen der elegische Ton fast durchgängig waltet. Sie sind, möchte man sagen, insgesammt, ohne es zu wollen, Heimwehslieder, in bescheidenen Klängen hingesungen. An Bedeutsamkeit der Schilderungen sowie an technischer Haltung stehen diese Gedichte den Matthisson'schen nach, mit denen sie sonst eben durch die elegische Grundfarbe nahe verwandt sind, erheben sich aber mehrfach über dieselben durch größere Wahrheit der Empfindung und reinere Natur. Freundschaft und Liebe, die Natur und ihre stillen Freuden, die Erinnerung an die Kinderjahre und Ähnliches bilden den Inhalt. Sie schließen sich nach dieser Seite hin nahe an die Hölty'schen Lieder an. Eigentliche poetische Auffassung trifft man nur in wenigen derselben. Sie sind im Ganzen versificirte Prosa ohne Phantasie und Mannigfaltigkeit der Bewegung, und ihre Empfehlung liegt eben in ihrer Bescheidenheit [1]).

---

1) Die „Gedichte" von Salis erschienen zuerst 1793 (durch Matthisson); die neueste Ausgabe ist von 1869. Siehe über ihn Röder, „Gaudens v. Salis-Seewis, ein Lebensbild" (St. Gallen 1863).

Mit den beiden vorhergehenden Dichtern theilt Tiedge (1752 bis 1841) den Standpunkt elegischer Weltanschauung, obgleich er in der Tendenz sich oft von ihnen trennt. Mehr noch als sie ist er der Repräsentant der weichmüthigen Empfindsamkeit und Schwäche, wie sie in dieser Epoche noch vielfach herrschte. Er ist ein frauenhafter Dichter wie irgend einer. Sein Hauptgedicht „Urania" (1808), in welchem er die Kant'schen Postulate der praktischen Vernunft: Gott, Freiheit und Unsterblichkeit, poetisch zu lehren sucht, trägt durchweg den Schleier der Wehmuth. Die Sehnsucht nach dem Jenseits verhüllt dem Dichter die Freundlichkeit des Diesseits und stimmt ihn fast nur zu Akkorden des Schmerzes. Ungeachtet mancher schönen Einzelheiten (Schilderungen und lyrischer Ergüsse), ungeachtet der meist reinen gebildeten Sprache fehlt doch im Ganzen die dichterische Belebung, welche übrigens bei einem so abstrakten Inhalte auch selbst wohl einem größeren poetischen Talente nicht leicht geworden sein dürfte. In den „Elegien und vermischten Gedichten" (1806 ff.) herrscht der Ton überschwänglicher Sentimentalität. An Matthisson, mit dem Tiedge das Vaterland gemein hatte (er war aus Gardeleben im Magdeburg'schen gebürtig), schließt er sich noch darin enger an, daß er gleich diesem den Kreisen der Klopstock'schen und preußischen Dichtung nahe steht; wie er denn mit Gleim sogar in längerem befreundeten Umgang lebte. Tendenzen und Weisen jener halberstädtisch-preußischen Poesie durchziehen seine Produktionen eigenthümlich und sondern sie von dem Geiste, der durch Goethe und Schiller in unsere Dichtung neu eingetreten war [1]). An jene Gleim-preußische Rococcopoesie schließt er sich besonders in der Epistelform seines Lehrgedichts „Der Frauenspiegel" (1807) fast unmittelbar an, während er sich durch die elegische Lebensflucht

1) Wie wenig er diesem neuen Geiste sich befreunden mochte, geht außer Anderm daraus hervor, daß er die Anthipathien, welche seine Freundin, Frau Elise v. d. Recke, gegen Goethe hegte, freundschaftlich theilte. Beide nannten ihn nur den übermüthigen literarischen Abenteurer, wie Ed. v. Bülow uns berichtet. Die Frau v. d. Recke ging sogar so weit, daß sie ihren Taufnamen „Charlotte" aufgab und sich „Elisa" nannte, weil jener Name im „Werther" eine der Hauptrollen spielt. Vgl. Huber, „Janus", Jahrg. 1846, Heft 46, S. 719.

von derselben, die gerade die Lebensfreude besonders besingen wollte, wieder ziemlich weit entfernt. Sonst liegt auch bei Tiedge das didaktische Moment überall dicht neben dem lyrischen und läßt dieses selten in seiner eigenthümlichen Reinheit rein genug erklingen. Die Melodie der Empfindung verstummt meistens in der Kühle der Reflexion, und fast Allem ist, um ein Wort von Shakspeare zu gebrauchen, „die Blässe des Gedankens angekränkelt“. Dieses gilt nicht bloß von der Urania, wo schon der Gegenstand die Reflexion begünstigt, sondern auch von den meisten seiner kleineren Gedichte, unter denen übrigens manche sind, welche im Munde des Volks fortleben, wie z. B. „Schöne Minka, ich muß scheiden“ oder die Romanze „Auf dem Berge dort oben, da wehet der Wind“ u. s. w. In Absicht auf Reinheit der Sprache und auf den Reimgebrauch ist er oft musterhaft zu nennen, und hätte er seine Redseligkeit mäßigen und dem Ausdrucke mehr Frische geben können, so würden von dieser Seite viele seiner Gedichte den Preis der Kunst erworben haben. Tiedge (von dem wir Anderes, was er in Poesie und Prosa geschrieben, und worunter die „Wanderungen durch den Markt des Lebens“ Aufmerksamkeit gewonnen haben, übergehen) lebte, wie viele seiner späteren romantischen Zeitgenossen, ein Literatenleben, welches er seit 1805 in Gesellschaft seiner genannten Freundin, der auch als Schriftstellerin und Dichterin bekannten Frau Elise v. d. Recke, theils auf Reisen, theils und zwar zuletzt ununterbrochen in Dresden hinbrachte, wo er bis an seinen Tod verblieb [1]).

Wie Tiedge den Halberstädtern, zum Theil auch dem Klopstocks-Jüngerkreise zuneigt, so erinnert Ludwig Theobul Kosegarten (1758—1818) wiederum zunächst und zwar sehr bedeutend an die Göttinger, vorab an Voß, mit dem er auch dem Vaterlande nach (er war wie jener ein Mecklenburger von Geburt) eng zusammensteht. Doch knüpfte er von diesem aus an fast alle Richtungen an, in deren Mitte er damals stand. Klopstock und Schiller, Goethe und die Romantiker müssen ihm ihre Weisen und Motive leihen, aus denen er seine Dichtprodukte zusammenbildet, bald auf der Welle antiker Bewegung schiffend, bald mit Ossian's Wolken

---

1) „Sämmtliche Werke“, Leipzig 1841, in 10 Bändchen 16°, 4. Aufl.

segelnd, Alles und Jegliches in sein poetisches Fahrzeug ladend. „Im ganzen Meer der Dichtung schwimmt er umher", sagt Gervinus, „und legt nirgends vor Anker." In dieser Zerfahrenheit kann er keinen sichern Halt und Grundton finden. Er versteigt sich in's gewaltigste Pathos, um in die prosaischste Gemeinheit herabzusinken, stets mehr ein Deklamator als ein Dichter, wozu ihm eben so ziemlich jede rechte Weihe abgeht. Wie an gemüthlicher Tiefe, so fehlt es ihm auch an bildender Phantasie. Mangel an Lebensfrische, Wahrheit und Einfachheit einerseits, Überladung und Bilderprunk andererseits sind dessen natürliche Folge. Er machte lyrische Gedichte aus allen Tonarten (Lieder, Oden, Balladen und Elegien), er versuchte sich im Drama ohne Glück, schrieb Romane im Geiste der Romantiker (wie z. B. „Ida von Plessen"), Legenden (nach Herder), Idyllen (nach Voß) und übersetzte dabei aus dem Englischen (z. B. die „Clarissa" von Richardson) u. s. w. Die lyrischen Gedichte, welche zuerst 1789 erschienen, mischen die verschiedensten Stoffe, Motive und Ausdrucksformen durcheinander. Alle Momente der Leidenschaft, der Verstimmung, der Natursehnsucht, der Kulturstrebungen, welche in jener Zeit die Dichtungswelt bewegten, werden darin vorgetragen, und nur hin und wieder wehen wie verlorene Stimmen aus diesem Gewirre und dieser Sprachmasse Laute reiner Empfindung zu uns herüber, was besonders in den Gedichten der Fall ist, welche sich auf die Insel Rügen (Arkona) beziehen, in deren nordisch-romantischer Natur er eine Reihe von Jahren als Pfarrer idyllische Halcyonentage verlebte. Man fühlt sich hier durch die Lokalfärbung oft eben so erregt, als durch die Wahrheit der Empfindung befriedigt [1]). Die Idylle „Jucunde", eine Art Vossische „Luise", hat zu ihrer Zeit Beifall gefunden, ohne jedoch ihrem Vorbilde sonderlich zu gleichen.

Auf demselben Wege wie Kosegarten wandelt Jens Baggesen (1764—1826). Däne von Geburt (aus Seeland) hatte er sich,

1) Vgl. „Sämmtliche Dichtungen" (Greifswalde 1812 ff.) in 8 Bdn. Mit diesem Theobul Kosegarten ist ein späterer Dichter desselben Namens, Friedrich v. Kosegarten, nicht zu verwechseln, der 1842 eine Sammlung Gedichte in 2 Bdchn. unter dem Titel „Spätrosen" herausgegeben hat, noch J. G. L. Kosegarten, einer der ersten Übersetzer aus dem Indischen.

wie sein Landsmann Öhlenschläger und der Norweger Steffens, in deutscher Sprache und Literatur gleichsam nationalisirt. Bei unverkennbaren Spuren kraftgenialischen Urtriebs von Natur ohne einen festen persönlichen Mittelpunkt, konnte er in dem Strudel der Zeitbewegungen, denen er auf seinen häufigen Reisen nach der Schweiz, Deutschland, Italien und Frankreich vielfach nahekam, und in den verschiedenen Berufs- und Lebenslagen, in deren keiner er recht auszuharren vermochte, keinen sichern Halt gewinnen und fiel bald einer inneren Zerrissenheit anheim, wie wir solche bei den Talenten der Sturm- und Drangzeit wahrgenommen. Für die französische Revolution fühlte er sich begeistert, weil er darin die Offenbarung der Idee der Menschheit fand. Aus gleichem Grunde ergriff ihn in Deutschland die Kant-Fichte'sche Idealphilosophie, durch welche er auch an Schiller nahe herantrat, für dessen, ihm zum Theil verwandte, Persönlichkeit er schwärmte. Wie er demselben von Dänemark aus eine namhafte Unterstützung vermittelte, haben wir schon bei Schiller's Charakteristik zu bemerken Gelegenheit gehabt. Daneben lag ihm Klopstock's grandiose Verstiegenheit nahe und mit Vossens nordischer Gedrungenheit sympathisirte er schon gewissermaßen geographisch. Goethe's innigwarme Herzenslaute und objektive Einfachheit wollten ihm nicht zusagen, eben so wenig als er den beweglichen Phantasiestücken der Romantik sich gewogen fand. Gegen beide polemisirt er in seinem ziemlich unpoetischen, barocken und höchst unverständlichen „Faust“, worin Tieck die Romantik zu vertreten hat, während Goethe unter dem Namen Opitz satyrisirt wird. Doch fing er später an, den Letztern zu achten und die anderen nachzuahmen. So bildet denn dieser einst bei uns vielgenannte Dichter in seinen verschiedenen Dichtungen eine wahre Musterkarte der verschiedensten Richtungen, in denen Philosophie und Politik, Religion und Moral, Naturbegeisterung und Liebesleidenschaft sich schroff und bunt begegnen. Übrigens hatte er, seiner Natur nach ohne wahre Energie, sich ein forcirtes Pathos angeeignet. Der allgemeine Grundton seiner Gedichte ist daher eine gewisse Kälte, das Merkmal aller gemachten Poesie. Überhaupt fehlte Baggesen das produktive Talent, und er fühlte oft selbst, daß seine Sachen wider Willen der „Minerva“ gearbeitet seien, weshalb er sie auch wohl

als Sünden betrachtete. Sollen wir Einzelnes nennen, so ist wohl vornehmlich die „Parthenais" zu erwähnen, ein idyllisches Gedicht in zwölf Gesängen, dessen Inhalt eine Alpenreise der Jungfrauen zur Jungfrau ist. Sie hat Baggesen's Namen bei uns am meisten popularisirt. Eine Nachahmung von Vossens „Luise", entbehrt sie der Einfachheit und Naturwahrheit zusammt der ebenmäßigen Haltung, die jenem Werke im Ganzen eignen. Es herrscht darin eine Anstrengung und Aufgetriebenheit, die alle Idyllität zerstört, welche auch dadurch schon verfälscht wird, daß allerlei fremdartige Elemente, z. B. mythologische und phantastische Wesen, in die modernen Zustände und Ereignisse eingeschoben sind. Aus unmittelbaren Anschauungen der Schweizerlandschaften entsprungen, führt das Gedicht sonst einzelne Naturschilderungen in lebendigster Gegenwart vor, und wir möchten schon deswegen das Gedicht im Andenken erhalten wissen. Baggesen's lyrische Gedichte in den „Heideblumen" ermangeln so ziemlich durchgängig der einfachen Farbe und der frischen Unmittelbarkeit, ohne welche nun einmal alle Lyrik ein kaltes Machwerk bleibt, das etwa nur durch sprachliche Technik anziehen kann. Diese hat man denn an Baggesen um so mehr anzuerkennen, als er gewissermaßen sich selbst erst aus dem Dänischen in's Deutsche übersetzen mußte. Seinen Landsmann Öhlenschläger übertrifft er in der kräftigen Handhabung unserer Sprache um ein Bedeutendes. Anderes von ihm lassen wir unberührt, um sofort einige Namen anzuschließen, die wegen ähnlicher Bezüge sich hier fast von selbst aufdringen [1]).

Da finden wir, um uns aus dem hohen Norden zu den südlichsten Grenzen Deutschlands hinzuwenden, an dem Schweizer J. Martin Usteri (1763—1827) gleichfalls ein unbestimmtes Anknüpfen an die verschiedenen Richtungen der poetischen Literatur in der Epoche, welche uns eben beschäftigt. In der Art, wie er als Maler die Dichtkunst, namentlich die Idylle, die sein Hauptgenre war, auf die plastische Kunst bezog, kann man ihn allerdings dem Maler Müller und Geßner'n zugesellen. Von Beiden

---

1) Eine Gesammtausgabe von Baggesen's „Deutschen Poesien" erschien in Leipzig 1836 in 5 Bänden durch seine Söhne.

unterscheidet er sich jedoch durch die Haltung seiner Dichtung, welche weder so drangvoll klingt, wie bei dem Ersten, noch sich zu jener velinpapiernen Dünnheit und Oberflächlichkeit verbreitet, die wir bei dem Andern finden. Durch den Volksdialekt, welchen er in seinen Idyllen beibehält, zum Theil auch durch die Genre-Derbheit, die darin herrscht, reihet er sich zunächst Vossens niederdeutschen Idyllen an. Seine Volkslieder haben sich theilweise die Gunst des größeren Publikums erworben, wie z. B. das „Freuet euch des Lebens" und andere [1]).

Wir erwähnen hier sofort noch einige andere Namen, an die sich die Volksdichtung in diesem Zeitabschnitte knüpft. Wollen wir auf Grübel's „Gedichte in Nürnberger Mundart" (1798 ff.), denen Goethe seine Aufmerksamkeit zugewandt [2]) und welche dieselbe durch den Ton der Naivetät, welcher ihnen im Ganzen eigen ist, verdienen, keinen besonderen Nachdruck legen, so fühlen wir uns dagegen aufgefordert, bei Joh. Pet. Hebel (1760—1826) etwas länger zu verweilen. Was diesen freundlichen Dichter zunächst vor Andern anziehend macht, ist die Art, wie er das Idyll seiner eigenen Persönlichkeit in dem seiner Heimat aufgehen läßt. Aus dem Rheinwinkel gen Basel zu im badischen Oberlande gebürtig, zeigt er sich innigst verwachsen mit der von Goethe geschilderten, dort waltenden „Heiterkeit des Himmels, Fruchtbarkeit der Erde, Mannigfaltigkeit der Gegend, Lebendigkeit des Wassers, Behaglichkeit der Menschen, ihrer Geschwätzigkeit und Darstellungsgabe, ihren zudringlichen Gesprächsformen und ihrer neckischen Sprachweise". Alles dieses weiß Hebel uns in seinen Dichtungen mit naiver und doch ästhetisch-freier Gemüthlichkeit zu veranschaulichen, überall das Menschliche mit freundlich-ernster Liebe umfassend und schildernd. Das Höchste und Gewöhnlichste, was das Leben durch-

---

1) 1831 erschien eine neue Ausgabe seiner „Dichtungen in Versen und Prosa". Sein Namensverwandter, Paul Usteri, hat von einer anderen Seite her dem Volke seine Stimme geliehen, indem er in politischen Schriften seine Interessen verfocht. Vgl. „Kleine gesammelte Schriften" von Dr. Paul Usteri, von Zschokke mit einer treffenden charakterisirenden Vorrede herausgegeben (Aarau 1832).

2) „Werke", Bd. XXXII, S. 137 ff. Seine Gedichte sind von Frommann neu herausgegeben worden (Nürnberg 1857).

zieht, das Göttliche und Irdische, das Sittliche und Natürliche, Freud' und Leid, Wehmuth und Heiterkeit, Engel und Menschen hat er, wenn auch nicht durchweg mit gleichem Glücke, doch meistens mit gefälliger Kunst vereint und ineinandergewebt. Über Allem schwebt ein eigenthümlicher Humor, dessen Ungezwungenheit und treuherzige Geschwätzigkeit den schalkhaften Beobachter menschlicher Schwächen und Thorheiten durchblicken läßt. Mit diesem Humor führt er sich bei dem niederen Volke zutraulich ein, während er sich zugleich durch ihn auf die Stufe poetischer Weltauffassung erhebt, deren Ideen er in dem Spiegel seiner provinziellen Volksthümlichkeit schauen läßt. Goethe rühmt an ihm besonders die Art, wie er den Charakter der Volkspoesie darin sehr gut getroffen, daß er „durchaus, zarter oder derber, die Nutzanwendung ausspricht, das Fabula docet mit soviel Geschmack anbringt, daß er, indem er die unteren Stände belehrt, den ästhetisch Genießenden nicht verletzt"[1]. Die Kunst, womit Hebel Himmel und Erde sammt ihren Erscheinungen und Gestalten zu personificiren und persönlich sprechen zu lassen versteht, ist wohl nirgends ungezwungener geübt worden. Daß er in den eigentlichen Gedichten den schwäbischen Volksdialekt gebraucht, der bei seiner natürlichen Derbheit ungemein viel Treuherzigkeit hat, giebt ihnen nur ein um so eigenthümlicheres Gepräge, mit dem sie eben wie Kinder aus der Provinz in die Gesellschaft der Gebildeten und Vornehmen treten, die sich an ihrer Naivetät erfreuen. Daß sie aber auch gerade wegen dieser Tendenz nach oben mitunter einen Ton annehmen, welcher dem Volke weniger verständlich ist, wollen wir nicht unbemerkt lassen.

Zuerst überraschte Hebel durch seine „Allemannischen Gedichte", welche 1803 erschienen, an die sich später (1808 ff.) „das „Schatzkästlein des rheinländischen Hausfreundes" anschloß. Wenn jene alle kindlich-milden Natur- und Lebensgeister um uns spielen und die Welt in den Bilderkasten idyllischer Bescheidenheit und Glaubensinnigkeit sehen lassen, wenn darin Alles gleich menschlich vertraulich redet, der Fluß und die Blume, die Sterne und die

1) „Werke", Bd. XXXII, S. 132. Vergl. überhaupt die Recension der Hebel'schen Gedichte ebendas., S. 128 ff.

Thiere, wenn die Jahreszeiten jegliche in ihrer eigenthümlichsten Farbe und Tracht vor uns treten, dann wieder Feste und Arbeit, Gegenwart und Zukunft, Gott und seine Engel besungen und mit den lieblichen Lichtern des Familienthums umgeben werden; so bietet das Andere die einfachste Ansprache an das Volk, indem es mit dem Tone der redlichen Theilnahme das neckende Lächeln des Humors ohne altkluge Lehrabsicht auf's ungezwungenste verbindet. So wie nun Hebel einerseits an Claudius anknüpft, mit Jung-Stilling und Maler Müller die Dorfnatürlichkeit gemein hat, in der provinziellen Idylle und Sprachnaivetät aber sich neben Voß stellt, der ihn, wie er uns selbst sagt, zunächst zu dieser Art von Poesie anregte, so leitet er andererseits zu den sogenannten Dorfgeschichten und den Volkskalendern der Gegenwart hinüber, von denen jene zum Theil auf gleichem geographischen Boden und aus ähnlicher provinzieller Umgebung erwachsen sind. Auerbach's „Dorfgeschichten aus dem Schwarzwalde" erinnern durch ihre Naturfrische an Hebel's „Erzählungen", so sehr sie auch in Absicht auf Stoff und Auffassung von ihnen verschieden sind [1]; wie denn Hebel's volksdichterischer Standpunkt ein wesentlich anderer ist, als der der Volksschriftsteller der Gegenwart. Während diese (wie z. B. Dickens in England, Eug. Sue in Frankreich und neben Auerbach viele Andere bei uns) in die Sphäre des eigentlichen Proletariats sich herablassen und die Volkssitte wie das Volkselend von der Tiefe ihres Grundes aufweisen, hält sich Hebel gleichsam mit frauenhafter Züchtigkeit auf der heitern Oberfläche des dörflichen Idylls, auf der Höhe der idealen Beleuchtung der ländlichen Scenen und Sitten. „Den großen Pulsschlag der Zeit", wie Auerbach von ihm sagt, fühlen wir bei ihm eben so wenig. Erzogen in still-beschränkter Dörflichkeit, abhängig seit seiner frühen Jugend von der Güte fremder Menschenfreunde, gewohnt, in seiner Kindheit gegen Beamte und Vorgesetzte „von ferne schon das Käppchen zu ziehen", mochte er eher dem häuslichen und politischen Patriarchalismus huldigen,

---

1) Auerbach selbst hat in seiner Schrift „Schrift und Volk" (1846) Hebel's poetische Stellung und Bedeutung geistreich charakterisirt.

als sich in die Unruhen und Stürme, welche die Geschichte über die Menschheit herbeiführte, mit muthigem Schritte wagen.

Wollen wir auf seine Gedichte noch einmal zurückkommen, so können wir Goethe nur beistimmen, wenn er unter ihnen außer andern besonders die „Wiese" hervorhebt, womit sich die Sammlung eröffnet. In diesem Gedichte bietet sich die natürlichste und sinnvollste personificirende Symbolik eines menschlichen Lebensganges in der Art, wie jener kleine heimatliche Fluß nach seinem Ursprunge, Wachsthume und Verlaufe mit dem Fortschritte der menschlichen Jahre parallelisirt erscheint. Anderes (wie z. B. die Gedichte in hochdeutscher Sprache, sowie die vermischten Aufsätze, biblische Geschichten u. s. w.) mag als literarisch weniger bedeutsam ohne nähere Erwähnung bleiben [1]).

Hebel, sowie die ganze idyllische Poesie, von der wir eben sprechen, führt uns auf einen Namen, der sich mit dem Gedichte, das ihm zugehört, chronologisch freilich näher der Gegenwart als jener Epoche stellt, dessen wir aber wegen des ganzen Charakters dieser Dichtung hier gern im Zusammenhange gedenken möchten. Daniel Arnold, 1780 in Straßburg geboren, steht schon mit diesem geographischen Umstande dicht neben Hebel, dem er sich durch das schöne Gedicht „Der Pfingstmontag", das 1816 anonym erschien, auf's engste zugesellt. Dasselbe bietet in dramatischer Form ein bürgerliches Idyll, welches, indem es sich durch die größte Anschaulichkeit der Straßburger Lokalitätsverhältnisse unserer Vorstellung angenehm empfiehlt, zugleich die Zustände als rein menschliche überhaupt in klarster und unbefangenster Weise wiederspiegelt. Durch den Gebrauch des elsässisch-allemannischen Dialekts tritt das Gedicht noch eigenthümlicher auf die Linie der Hebel'schen Produktion. Wenn die dramatische Organisation von den epischen Ausführungen und Schilderungen hin und wieder überwältiget wird, so dient dieses dem Zwecke des Gedichts mehr, als es ihm schadet, indem dadurch die idyllischen Außenwerke, gleichsam die Einrahmung der idyllischen Scenen, in wirksamer Weise hervortreten. Charakteristik, Beschaffenheit und Gebrauch

1) Hebel's „Sämmtliche Werke" (neueste Ausg. 1847), 3 Bde. Vgl. J. P. Hebel, „Festgabe zu seinem hundertsten Geburtstage" (Basel 1860).

der Motive, dabei Einfachheit in Anlage und Fortschritt der Handlung, kurz die ganze Ökonomie des Gedichts giebt Zeugniß von nicht gewöhnlichem Talente für poetische Auffassung und Behandlung. Ein besonderer Vorzug des Werkes ist die Kunst, womit einerseits alle Abstufungen des bürgerlichen Stilllebens nach Stand, Personen, Sitten, Ansichten und Liebhabereien zur Darstellung kommen, andererseits alle dialektischen Schattirungen in entsprechendem Parallelismus sich herausbilden, wobei das kontrastirende Hineingreifen des hochdeutschen Bücherstyls von Seiten zweier studirter Liebhaber einen ungemein anziehenden Effekt hervorbringt. Goethe, der dem Werke eine besondere und höchst freundliche Besprechung gewidmet hat [1]), erinnert dabei treffend genug an die älteren Straßburger Schriftsteller, den Sebastian Brand und Geiler von Kaisersberg, indem er meint, daß man in Manchem „genau die Nachkommenschaft jener würdigen Männer" vernehme. Sonst hat derselbe Verfasser, welcher als Professor der Rechte in seiner Vaterstadt (1829) starb, auch kleinere Gedichte herausgegeben, unter denen z. B. die „Elegie auf den Tod Blessig's" in ihrer Art echt poetische Züge trägt.

Die geographische Beziehung führt uns auf einen anderen Dichter, der, wenn auch gerade nicht unmittelbarer Volksdichter, doch der Volkssphäre sehr nahe steht, wir meinen G. Konr. Pfeffel (1736—1809). Er war zu Colmar im Elsaß geboren und starb daselbst als Präsident des Konsistoriums, welches Amt er trotz seiner Blindheit, an der er seit seinem zwanzigsten Jahre litt, mit Tüchtigkeit verwaltete. Sein literarischer Ruf gründet sich vornehmlich auf seine Fabeln, mit welchen er als Nachahmer von Gellert und dem französischen Fabeldichter Florian besonders in den Kreis des Jugendunterrichts eingegriffen hat. Außer der Popularität, wodurch sie sich einer vielseitigen Gunst im größeren Publikum längere Zeit erfreueten, ermangeln sie so ziemlich aller eigentlich poetischen Eigenschaft und stehen insofern ganz auf der Stufe der Gellert'schen, die sie nur in der Sprachdarstellung übertreffen. Sonst hat sich Pfeffel noch im Fache der lyrischen Dichtkunst sehr fruchtbar erwiesen, wie die 10 Bände seiner poe-

---

1) „Werke", Bd. XXXII, S. 240 ff.

tischen Versuche bekunden. Die Poesie muß man freilich auch hier suchen, da sie nur hin und wieder sich von selbst bietet. Sein Lied „Gott grüß' Euch, Alter“ („Die Tabackspfeife“) ist bekannt. Seine übrigen Produktionen, z. B. die dramatischen, verdienen eine weitere Erwähnung nicht.

Gegenstand und Richtung all jener idyllisirenden und didaktischen Dichtungen erinnern uns an Neubeck's Lehrgedicht „Die Gesundbrunnen“, welches zuerst 1794 in vier Gesängen erschien. In dem malerischen Thüringen geboren (1765), durch naturwissenschaftliche und medicinische Studien gebildet, mochte Neubeck bei entsprechender Anlage wohl Beruf in sich finden, einen besondern Stoff, der beide Seiten seiner Bildung, die naturwissenschaftliche und medicinische, gleich sehr berührt, in poetischer Gewandung vorzuführen. A. W. Schlegel würdigte das Gedicht in der „Jenaischen allgemeinen Literaturzeitung“ (1797)[1]) einer sehr lobenden Beurtheilung und wurde dadurch Veranlassung, daß dasselbe aus seiner bisherigen Unbeachtetheit in die günstigste Theilnahme des Publikums eintrat. Wir wollen dem Lobe nicht überall zustimmen, indem das poetische Moment vielfach von der didaktischen Tendenz und Schwere unterdrückt wird, gestehen aber gern, daß die Dichtung nach Anordnung und Ausführung dem Besten dieser mißlichen Dichtart, in der selbst ein Lucrez und Virgil stolperten, beizugesellen ist. Nutzen und Heilkraft der Mineralquellen werden mit den mannigfaltigsten Lebens=, Natur= und Geschichtsbezügen in Verbindung gebracht, und der Gegenstand mit „der reichsten sinnlichen Gegenwart“ umgeben. Eine Hauptschönheit bilden die anmuthigen Scenerien und Landschaftereien, welche der Dichter geschickt einzuweben versteht. Dabei ist Sprache und hexametrische Behandlung im Allgemeinen untadelig. Klopstock, mehr noch Voß, haben dem Verfasser in letzterer Hinsicht vorzugsweise zu Mustern gedient, denen er sich auch hinsichtlich der Gesinnung auf's rühmlichste anschließt. Von den kleineren Gedichten Neubeck's, die er 1792 zuerst herausgab, reden wir um so weniger, als sie an poetischem Werthe nicht gerade hoch stehen.

---

1) Später abgedruckt in den „Charakteristiken“, Bd. II. ebenso in den „Kritischen Schriften“, Bd. I.

Sie gehören nach Ton und sonstigem Charakter zu jener Sorte, welche wir bei Kosegarten u. s. w. näher bezeichnet haben. Wir vernehmen darin Klopstock's Odenstimme (z. B. in dem Gedichte „Das Nordlicht"), die Göttinger Liedertafel (z. B. im „Frühlingsabend") und selbst Haller'sche Reminiscenzen. Goethe und Schiller haben wenig oder gar keinen Einfluß gewonnen.

Neben diesen idyllischen und idyllisirenden Dichtern gewahren wir eine Gruppe von Lyrikern verschiedener Art, denen als gemeinsames Merkmal die Mittelmäßigkeit und Unselbstständigkeit eignet, und aus deren Mitte fast nur Hölderlin's Haupt mit verdientem Dichterkranze hervorragt. Wegen seiner verwandtschaftlichen antikisirenden Idealrichtung freilich auch auf die Bahn gestellt, welche damals (in den neunziger Jahren) Schiller und Goethe mit klassischer Musterhaftigkeit verfolgten, könnte er füglich hier seine Stelle finden; allein seinem Vaterland und vornehmlich seinem eigenthümlichen Dichtgepräge nach steht er den späteren Schwabendichtern näher, und wir finden es daher angemessener, ihn erst in jener Gesellschaft vorzuführen, für welche er den eigentlichen Vorläufer der romantisirenden Haltung bildet. Philipp Conz dagegen, obwohl auch aus Schwaben gebürtig, zählt doch nicht zu der Gruppe jener schwäbischen Dichter, bewegt sich vielmehr ganz in den Weisen von Klopstock, Voß und Schiller, besonders dem Zweiten in Ton und Ausdruck vergleichbar. Poetische Innerlichkeit verspürt sich wenig, desto mehr Reflexion. Daß er seinen poetischen Landsmann, Just. Kerner, in die wissenschaftliche Laufbahn einwies, mag man ihm wohl Dank wissen.

In der odenhaften Steigerung des Tons und des Ausdrucks stellt sich der Freiherr v. Sonnenberg aus Münster (1779 bis 1805) neben Conz, den er indeß an Phantasie weit übertrifft. Hätte diese bei ihm mehr objektive Bestimmtheit gehabt, und wäre es ihm vergönnt gewesen, über die Jahre seiner Jugend hinaus länger zu leben und festern Halt in seinen Anschauungen zu gewinnen, so möchte er vielleicht das Glück gehabt haben, eine ehrenvolle Stufe in der Reihe unserer Dichter einzunehmen. Wie seine Versuche aber jetzt vorliegen, so gehen seine Intentionen weit über seine poetischen Kräfte. Jene betreffen mehr epische Aufgaben als lyrische Motive. Die Epopoe „Donatoa" in 12 Ge-

sängen, worin er den Weltuntergang und das Weltgericht besingt, hat seine einzelnen Schönheiten, treibt aber im Ganzen über alle Grenzen des Maßes hinaus, und die Dichtung bietet darin mehrfach dem Wahnsinne die Hand [1]. — Wie bei Sonnenberg das Übermaß der Phantasie waltet, so bei G. A. v. Halem (aus Oldenburg, 1752—1819) die Kälte des Verstandes. Seine zu ihrer Zeit nicht unbeliebten Gedichte interessiren daher mehr durch Korrektheit als wirkliche Poesie. Mit seinem literarisch-thätigen Freunde Gramberg sorgte er durch die Zeitschrift „Irene" für die damaligen Liebhaber der Mittelmäßigkeit, sowie er auch dramatische und erzählende Werke herausgab, die noch geringeren Werth als die Gedichte enthalten. Bedeutender ist in sitten- und literaturgeschichtlicher Hinsicht die Selbstbiographie Halem's, welche, durch seinen Bruder zum Drucke bearbeitet, von Strackerjan (1840) herausgegeben worden. Sie enthält besonders viele anziehende und charakteristische Briefe von namhaften Literaten jener Zeit, z. B. von Voß, Nicolai, Leopold v. Stolberg, Wieland, Lavater u. A. — Nahe bei Halem steht Schmidt von Lübeck in Absicht auf Bedeutung und Ton seiner Gedichte, von denen einige in das Volk gedrungen sind, wie z. B. das bekannte „Fröhlich und wohlgemuth, wandelt das junge Blut" [2].

Um das Ende des Jahrhunderts eröffnete sich in Leipzig und Dresden ein reicher Schauplatz von Poeten und Literaten, unter denen uns zunächst Aug. Mahlmann (1771—1826) entgegentritt. Bekannt vornehmlich durch seine Parodie auf Kotzebue's „Hussiten vor Naumburg" („Herodes vor Bethlehem"), und zu seiner Zeit beliebt wegen seiner novellistischen Versuche, in denen er zum Theil Tieck's Manier und Märchenliebhaberei nachbildet, hat er doch hier für uns seine eigentliche Bedeutung nur im Fache

1) Sonnenberg gehört zu den unglücklichen Dichtern, deren Loos wirklicher Wahnsinn werden sollte (Lenz, Hölderlin, Lenau). In einem Anfalle desselben stürzte er sich aus dem Fenster und endete so in seinem 26. Jahre sein Leben.

2) Schumacher hat „Schmidt's Gedichte" (1821) neu herausgegeben. Daß schon 1827 von dieser Ausgabe eine zweite erscheinen konnte, beweist das allgemeine Interesse für diese Geschichte.

der Lyrik, wo ihm allerdings manches Lied gelungen, obgleich im Ganzen keine reiche poetische Ader fließt. Sprachgewandtheit bei musikalischer Bewegung bildet eine Haupteigenschaft seiner Poesie. Mehrere seiner Lieder sind durch entsprechende Kompositionen (z. B. von Hummel und Zumsteeg) in weiteren Kreisen bekannt geworden, wie außer Andern „Die Sehnsucht“ (Ich denk' an euch, ihr himmlisch schönen Tage), oder „Der Jäger“ (Es ritt ein Jägersmann über die Flur) u. s. w. Sonst hat Mahlmann noch viele komisch-dramatische Produktionen geliefert, welchen freilich die eigentliche vis comica meistens abgeht. Nach Spazier's Tode besorgte er mehrere Jahre die Redaktion der „Zeitung für die elegante Welt“ und erwarb sich auch durch manche nicht ohne Geist geschriebene ästhetisch-kritische Abhandlungen literarisches Verdienst [1]). — In ähnlicher Weise, doch ohne gleiche Werthhaltung, schrieb Friedr. Kind Gedichte, Erzählungen und Dramen, auch die Oper „Der Freischütz“. Der Graf v. Loeben, pseudonym Isidorus Orientalis, Fr. Rochlitz, F. W. Gubitz, Meth. Müller, Fr. A. Schulz (genannt Fr. Laun), Theod. Hell (Winkler) gruppiren sich nebst vielen Andern in dieser sächsischen Umgebung zusammen; bei den Meisten herrscht jedoch die novellistische und dramatische Richtung vor. Sie haben großen Theils nur die Makulatur und den Ballast unserer Literatur vermehrt. Es that noth, daß dieser Misère, diesem „nassen Jammer“, um Schiller's Wort zu gebrauchen, die Romantik ernstlich gegenübertrat.

Abgesondert von jener Sippschaft heben wir Langbein hervor, der bei unverkennbarem Talente nur des Ernstes und der Gründlichkeit ermangelte, um in mehr als einem Fache der Dichtung Tüchtiges zu leisten. Seine Grundrichtung ist die sogenannte humoristische, und wir könnten ihn wegen einiger Novellen und Romane in diesem Genre (z. B. „Magister Zimpel's Brautfahrt“, „Talisman gegen die Langeweile“, „Thomas Kellerwurm“ rc.) auch unter der Kategorie der Romanliteratur erwähnen, wenn seine Gedichte nicht bedeutsamer wären und ihn deshalb hier seine passende Stelle nehmen ließen. Wie er mit

---

1) Mahlmann's „Sämmtliche Schriften“ sind (Leipzig 1839 ff.) in 8 Bdn. herausgegeben worden.

Schwänken begann, so zielen fast alle seine poetischen Productionen im Allgemeinen auf Schwankhaftes hin, so z. B. namentlich die Romanzen und Balladen, welche bei weniger Gedehntheit und Schlotterhaftigkeit des Ausdrucks durch anziehende Laune wohl gefallen könnten. Wir hören vielfach Bürger's Ton und Weise durch, dem Langbein freilich an Begabung und Kunst der Darstellung nicht vergleichbar ist. Überhaupt fehlt ihm hinlängliche Gediegenheit und Haltung, um einen festen Platz in der Reihe unserer guten Lyriker behaupten zu können [1]).

Neben Langbein wäre vor Andern noch wohl des als Lustspieldichter bekannten St. Schütz zu erwähnen, indem in seinen Gedichten (er schrieb auch Novellen) Spuren eines nicht unglücklichen Talentes vorkommen. Näher noch rückt ihm Blumauer in der Art und Weise seiner humoristischen Dichtungen (1757—98). Östreicher von Geburt, gehörte er dem Wiener Dichterkreise an, dessen wir bereits oben bei Klopstock und Wieland erwähnt haben. Wie er durch die Travestie der Virgil'schen Äneide eine lange Zeit hindurch, besonders bei einem gewissen Publikum, welches den Spaß von dem echten Witze und die gemeine Frivolität vom Humor nicht zu unterscheiden weiß, eine eigenthümliche Berühmtheit erlangt hat, ist bekannt; eben so, daß ihm hierin Kortum mit seiner „Jobsiade", welche nur den Vorzug größerer Fadheit bei wenig gelungenen Witzstellen hat, an die Seite trat. Unter Blumauer's kleineren Gedichten giebt es mehrere, die nicht ohne poetische Anklänge sind, nur Schade, daß diese meistens durch matte und redselige Breite überstimmt werden. Auch hier versucht er den Humor, freilich ebenfalls nicht mit großer ästhetischer Kunst [2]).

In Weimar und Jena, also in der unmittelbaren Umgebung der beiden großen Dichter, bildete sich ein vielgeschäftiger Literatenkreis, in welchem besonders die Lyrik und Novellistik Be-

---

1) Vgl. A. F. E. Langbein's sämmtliche Schriften nebst Biographie (Stuttgart 1815), 16 Bde.

2) 1839 erschien in Stuttgart eine Ausgabe von Blumauer's Werken in 5 Bdn. 16°. Eine neue Ausgabe der Travestie hat Griesebach kürzlich (Leipzig 1872) noch, mit einer Einleitung versehen, herausgegeben.

rücksichtigung fand. Zunächst waren es hier Frauen, die das Amt der Musen vertraten, an deren Spitze wir gewissermaßen die auch durch ihr Schicksal berühmt gewordene Luise Brachmann gewahren. (Sie suchte in leidenschaftlicher Verstimmung 1823 den Tod in der Saale bei Halle.) Höchst fruchtbar im Fache der Novelle, hat sie doch ihren Dichternamen besonders durch lyrische Produktionen, Lieder, Elegien und Idyllen, erworben. Wo die weibliche Redseligkeit sie nicht allzusehr verführt, bemerkt man Züge, welche ein wirkliches poetisches Talent verrathen. — Nächst ihr glänzte in jenem dichterischen Frauenkreise vornehmlich Amalie v. Helwig, geborene v. Imhof, eine Zeit lang eng mit Fr. Gentz verbunden, als Verfasserin des von Goethe und Schiller begünstigten lieblichen Epos „Die Schwestern von Lesbos" in 6 Gesängen, welchem sie später „Die Schwester von Corcyra" folgen ließ. Außerdem hat sie in der Novellistik Mehreres geleistet. — Könnten wir hier schon auf dieses Gebiet näher übertreten, so würden wir noch andere mehr oder minder bekannte Frauennamen aus der Weimar-Jena'schen Genossenschaft anführen, wie z. B. Charlotte v. Ahlefeld (Elise v. Selbig), Amalie Ludecus (v. Berg), Wilhelmine Wilmar, Schiller's Schwägerin Karoline v. Wolzogen (Verfasserin des einst sehr geschätzten Romans „Agnes von Lilien"), Karoline v. Woltmann und selbst die noch etwas spätere Johanna Schopenhauer, die Mutter des Philosophen.

Außer diesen Frauen darf noch Sophie Mereau, nachmals mit Clemens Brentano vermählt, besondere Rücksicht ansprechen. Sie wurde zu ihrer Zeit als lyrische Dichterin geschätzt und verdient vor vielen ihrer schriftstellerischen Schwestern die Ehre, welche ihr zu Theil geworden. Empfindung und Ausdruck sind bei ihr gehaltener, als man es sonst bei Dichterinnen gewohnt ist. Neben ihr nennen wir gern Friderike Brun, auch durch Reisebeschreibungen und die Herausgabe der Briefe von Johannes v. Müller an Bonstetten um die Literatur verdient, und Karoline v. Günderode, die Freundin der Bettina, berühmt durch ihren Tod, den sie bei Rüdesheim sich selbst gegeben. Ihre Gedichte erschienen unter dem angenommenen Namen Tian bereits 1804. Andere, wie Philippine Engelhardt, geborene Gatterer, Karoline Rudolphi übergehen wir. An Elise v. d. Recke haben wir schon oben bei

der Charakteristik ihres Freundes Tiedge erinnert, der auch ihre Gedichte (1806) zuerst herausgegeben hat [1]).

Wollen wir nun noch an Verwandtes erinnern, so können wir vornehmlich auf Knebel's Übersetzungen aus dem Lateinischen hinweisen, die ihrem ganzen Geiste und Ausdrucke nach in die Art und Haltung dieser Epoche zurückgreifen. K. L. v. Knebel (1744—1834), durch den Goethe zuerst mit dem Herzoge Karl August von Weimar, bei dessen Bruder Konstantin derselbe die Stelle eines Instruktors versah, bekannt gemacht wurde, stand zu den meisten literarischen Persönlichkeiten von damals in engerer Beziehung und kann schon insofern eine gewisse literar-historische Bedeutsamkeit ansprechen. Mit Goethe lebte er, als Freund verbunden, fast ununterbrochen in Weimar zusammen, ohne daß gerade der Umgang Beider immer ein sehr inniger gewesen wäre. Näher hielt Knebel zu Wieland und Herder. Obgleich durch die lange Dauer seines Lebens dem ganzen Entwickelungsgange unserer Literatur seit Lessing bis in die Gegenwart als Begleiter zugesellt, hat er doch eigentlich nur für die literarischen Erscheinungen der letzten Jahrzehnte des vorigen Jahrhunderts Aufmerksamkeit gehabt, der spätern Geschichte derselben ziemlich fremd verbleibend. Knebel konnte den Lebensanforderungen und äußerlichen Verhältnissen nicht immer entschiedene Haltung entgegensetzen, sondern ließ sich bei seinem etwas empfindsamen Gemüthe leicht stören und verstimmen. So zog er sich auch später fast ganz auf sich zurück, um der Selbstbetrachtung zu leben. Spricht doch auch Schiller („Briefe an Körner") von „viel Sattem und grämlich Hypochondrischem" in der „Vernünftigkeit" Knebel's, den er übrigens doch zugleich als „einen Mann von Sinn und Charakter" bezeichnet. Seine quietistische Natur neigte sehr zur Be-

1) Luise Karsch, welche in unserer neuen Literatur gleichsam als Ahnfrau der Dichterinnen steht, hat ihre Gedichte bereits 1764 durch Sulzer veröffentlichen lassen. Sie stimmt in den Ton der damaligen Preußendichter, ohne an poetischer Bedeutung etwas vor ihnen voraus zu haben; vielmehr sinkt sie fast durchweg noch unter das Niveau derselben hinab. Ihre Gedichte sind indeß 1792 von ihrer Tochter Kar. L. v. Klenke neu herausgegeben worden. Die „Deutschen Lehr- und Wanderjahre" (Berlin 1873, Bd. I, S. 1) haben noch vor Kurzem ihre Selbstbiographie gegeben.

quemlichkeit und hinderte ihn an thätiger Produktion, wofür er sonst Begabung und Bildung genug besaß. Seine Übersetzung des „Properz“ erschien 1798, die berühmtere des „Lukrez“ aber erst 1821. Bei dieser letztern, welche 1831 in zweiter Auflage neu herauskam, ist zu rühmen, daß Knebel die gegebenen Schwierigkeiten des Originals, die sowohl im Stoffe als auch in der dichterischen Behandlungsweise desselben und in den Verhältnissen gelegen sind, von denen das Gedicht zu seiner Zeit, dem letzten Jahrhundert vor Christus, bedingt wurde, meist glücklich überwunden und das Verständniß des Dichters trefflich gefördert hat. Außerdem kann Knebel hier aber auch als Selbstdichter auftreten. Von seinen Gedichten sagt Goethe, daß sie „bleiben werden, weil sie ein allgemeines menschliches Interesse haben“, und die Elegien desselben nennt er „brav“, wünscht jedoch, daß „die guten Deutschen darin mehr bedauert als gescholten“ worden wären. Die gediegene Haltung, wodurch sich Sprache und ganze Darstellung empfiehlt, geben diesen Poesien allerdings ihren eigenthümlichen Werth, wie wenig innerliche Seele auch aus ihnen sprechen mag. Im Ganzen merkt man ihnen Ramler's Geist etwas an, dem sich der Verfasser nach Goethe's Aussage frühzeitig vornehmlich zugewandt hatte, obwohl Schiller meint, er habe gerade Goethe's Behaben und Ansicht zum Normalmaße seines Geschmacks gemacht. Daß unser Dichter sich auch im Trauerspiele „Saul“ (nach Alfieri) versucht, mag nebenher bemerkt werden [1]).

Knebel kann uns schon der lokalen und persönlichen Beziehungen wegen an Johannes Falk erinnern, der seit 1798 gleichfalls in Weimar lebte. Falk, aus Danzig gebürtig (1768 bis 1826) hatte sich durch allerlei Mühsal und die drückendste Beschränkung zu seiner Ausbildung emporgerungen. Aus diesem Kampfe mochte er auch wohl seine satyrische Laune zum Theil

1) Knebel's „Briefwechsel“, der sich außer andern interessanten Gegenständen in dem von Varnhagen und Mundt herausgegebenen Nachlasse desselben (Leipzig 1835 u. 1840, 3 Bde.) findet, ist wegen der vielen persönlichen und Zeit-Beziehungen sehr beachtenswerth. Guhrauer hat seitdem auch den „Briefwechsel zwischen Goethe und Knebel“ herausgegeben (Leipzig 1851).

überkommen haben. Falk, zuerst von Wieland als Dichter getauft und eingeführt, galt einige Zeit lang für einen bedeutenden Satyriker, ohne jedoch den leicht erworbenen Ruf nachhaltig gründen und bewahren zu können. Er schrieb in Versen und Prosa und hat auch in der Lyrik einige Proben geliefert, die bedauern lassen, daß er sich diesem Zweige nicht mit reinerer Liebe und bescheidenerem Selbstbewußtsein zugekehrt. Seine satyrischen Produktionen, namentlich die früheren, bekunden mitunter geistreiche Auffassung, Gewandtheit der Behandlung, Selbstständigkeit des Urtheils bei einem gewissen Grade der Phantasie, und hinlänglichen Freimuth; allein Falk konnte seine Lebensansichten um keinen festen persönlichen Mittelpunkt sammeln und deshalb auch zu keiner rechten Konsequenz und Gediegenheit in der satyrischen Kunst gelangen. Eitelkeit (er hielt sich wohl für ein Genie) und eine gewisse Oberflächlichkeit der Bildung trieben ihn mehr und mehr zur literarischen Geschwätzigkeit, an der er auch im Umgange litt, wie ihn denn Frau v. Staël einen „bavard" nennen mochte. Er wurde mehr und mehr kleinstädtisch-plauderhaft und fiel zuletzt von sich selber ab, indem er derselben pietistischen Dämmerungsseligkeit anheimkam, welche er einst in seinem satyrischen Drama „Die Uhue" (1797) nicht ohne aristophanischen Anstrich verspottet hatte. Übrigens hatte Falk fast von Anfang an selbst in seinem freidenkerischen Skepticismus den Keim des Pietismus geborgen und gehegt. Jene Produktion, eigenst gegen die damals noch in Preußen obwaltenden Wöllner'schen Verfinsterungsversuche und hierarchischen, sowie Symbolzwangs-Gelüste pietistischen Pfaffenthums gerichtet, könnte wohl als zeitgemäße Reminiscenz wieder aufgefrischt werden und etwa auch in Halle, wo sie damals mit großem Beifalle aufgeführt wurde, zur Erbauung mancher Dämmerungsfreunde neu in die Scene treten. Nicht lange vorhin hatten „Die heiligen Gräber zu Rom und die Gebete" Falk's satyrisch-literarischen Ruf verbreitet. Dieser Arbeit wurde Originalität vielfach nachgerühmt, ohne daß dafür hinreichender Grund vorhanden. Sie ist bei einigem Witze ohne ideale Auffassung und gehaltene Durchführung. Anderes der Art, dessen sich Mehreres in seinem „Taschenbuche für Freunde des Scherzes und der Satyre" findet, übergehen wir; so wie denn überhaupt das Allerlei

seiner Produktionen wenig echt poetische Ausbeute bietet. Sein Buch: „Goethe, aus näherem persönlichen Umgange dargestellt"[1]), was Riemer nicht durchweg gelten lassen will, scheint doch als Quelle zu Goethe's Charakteristik nicht ganz verwerflich zu sein.

Zweites Kapitel.

Die deutsche Dramatik der zwei letzten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts.

Goethe und Schiller hatten in ihren dramatischen Werken zunächst und vor Allem die Poesie selbst im Auge gehabt und im priesterlichen Dienste für dieselbe gearbeitet und geschaffen. Wenngleich mit ihren Absichten allerdings auf die Bühne gerichtet, wollten sie doch den gemeinen Forderungen und Interessen, welche sich an diese vielfach zu knüpfen pflegen, nicht huldigen, vielmehr den Blick auf den höchsten Zweck des Schauspiels hingewendet halten, der ihnen in der Erhebung und Veredelung des Menschen vorschwebte. Daß zumal Schiller Dichtkunst und Bühne in jenem Zwecke auf's engste verbinden wollte, sagt er uns selbst. Das Theater sollte ihm neben der Kanzel stehen und gleich dieser auf die sittliche Bildung des Volkes wirken. Wie er namentlich der Tragödie den Beruf aneignete, durch Darstellung des Großen und Idealen in Charakter und Handlung die Energie des Willens und der Gesinnung zu beleben und zu steigern, haben wir in der Darstellung seines Lebens und Wirkens überall bemerken können. Auch darauf ist hingewiesen worden, wie beide Dichter in Ernst und Liebe das Werk der Reformation der Bühne durch gemein-

1) Dritte Auflage Leipzig 1856. Über Falk selber vergleiche das von seiner Tochter veröffentlichte Werk: „J. Falk, Erinnerungsblätter u. s. w." (Weimar 1868).

schaftliches Betheiligen zu fördern suchten. Nicht bloß ihre eigenen Werke, die sie, wie gesagt, zunächst und hauptsächlich im rein poetischen Interesse dichteten, suchten sie durch angemessene Änderungen der Aufführung zugänglich zu machen, auch Fremdes, wo immer es über das Gemeine nur irgendwie hinausreichte, nahmen sie mit freundlicher Willigkeit auf und gaben ihm gleichfalls, wenn nöthig, die Form, in welcher es der theatralischen Darstellung sich fügen konnte. Vaterländisches wurde mit Sorgfalt und ohne beschränkende Vorliebe ausgewählt und eingeübt, aus dem Ausländischen übersetzt, was am wirksamsten und bildendsten schien. Das Alterthum und die neuere Literatur mußten ihre Schätze öffnen. Englands Shakspeare stand oben an, aber auch Spaniens Calderon wie Frankreichs Racine und Voltaire spendeten von dem Ihrigen. Daß beide große Dichter sich dabei die Mühe nicht verdrießen lassen mochten, das widerstrebende Volk der Schauspieler, worüber schon Lessing in seiner „Dramaturgie" klagt, auf eine höhere Stufe der Kunst zu heben, und daß es ihnen wirklich gelang, die Bühne des kleinen Hofs von Weimar zur ersten und Muster-Bühne Deutschlands zu erheben, ist sonst schon hinlänglich berichtet und besprochen worden. Doch nicht bloß die Schauspieler, denen bei ihrer bisherigen Verwöhnung durch eine meist schlotterige Prosa der „Jambus" zu schwer dünkte, dessen höheren Ausdruck man ihnen nun zumuthete, erwiesen sich ungefällig; auch von anderen Seiten her traten dem Reformationswerke Hindernisse aller Art entgegen. Dahin gehörte vornehmlich die Unempfänglichkeit des größeren Publikums, welches dem Mittelmäßigen, wovon wir gleich weiter zu reden haben, über Gebühr zuneigte und demselben zugänglicher war, als den Meisterwerken der beiden genannten Dichter. Selbst aus dem Kreise der Gebildeten drängte mancher Widerstand hervor, um die Tendenz jener verbündeten Dichtermächte zu vereiteln. Wie Kotzebue hier parteite, wie Böttiger seinen kleinen Krieg zu führen suchte, wie selbst das Herder'sche Lager Plänkeleien nicht verschmähte, sind zum Theil zu bekannte Dinge, um hier umständlicher erwähnt zu werden, zum Theil wird auch der Verlauf dieser Übersicht selbst darauf zurückführen. Dem Allen aber setzten die beiden Freunde ihre höhere Ansicht und ihr ernstes Wollen unverdrossen entgegen, fest entschlossen,

auch in diesem Fache auf Lessing's Wege zu beharren und das Werk, welches er durch seine „Hamburger Dramaturgie" so trefflich begonnen, in seinem Geiste fortzusetzen [1]).

Wir wollen hier die Frage über das eigenthümliche Verhältniß Deutschlands zur dramatischen Poesie und zu einer möglichen Nationalbühne nicht weitläufig zu besprechen. Es genügt, daran zu erinnern, daß zu einem echt nationalen Drama und zu einem wahren Nationaltheater vor Allem eine wirkliche Nationaleinheit und freies Nationalleben gehört. In dieser Hinsicht nun dürfte Lessing's Zweifel, ob die Deutschen jemals eine Nation bilden werden, noch im Jahre 1850 traurige Geltung haben. So lange aber dieses der Fall ist, so lange ein so hochbegabtes Volk wie das unsrige das Wort der politischen und nationalen Freiheit kaum laut aussprechen, geschweige denn in die That übersetzen darf, wie sein neuester Versuch sattsam beweist, so lange die volle Kraft desselben sich nicht irgendwie zu einem vollen gemeinsamen Pulsschlage des Lebens zusammendrängen kann, wird ein rechtes Nationaldrama sich eben so wenig als eine rechte Nationalbühne bilden können. Die allgemein menschlichen Interessen mögen immerhin in der höheren Tragödie ihren klassischen Ausdruck bei uns gewinnen; allein das Volksdrama, das echt historische Schauspiel und noch mehr das Lustspiel wird bei der verhängten und zurückgedrängten Nationalöffentlichkeit niemals zu selbstständiger Ausbildung gelangen können. Wir werden fortfahren, uns in diesem Punkte höchstens mit Kotzebue'scher „Kleinstädterei" zu begnügen oder an Raimund'schen „Zaubermärchen" zu erlustigen, daneben aber zu betteln bei allen andern Nationen, alten und neuen, wo sich irgend ein Produkt findet, das, ohne unsere persönliche Empfindlichkeit zu streifen, für einige Stunden leidliche Unterhaltung giebt. Die Jammerseite unsres Nationallebens in dem Zeitabschnitte, von welchem hier die Rede ist, hat sich namentlich in

---

1) Der „Briefwechsel" zwischen Beiden und noch mehr die „Tag- und Jahreshefte" Goethe's („Werke", Bd. XXVII) können eine anschauliche Erkenntniß des Strebens beider Männer in diesem Bezuge geben. Vgl. auch Caroline Schlegel's Briefe (Waitz, „Caroline", Leipzig 1871), sowie Pasqué, „Goethe's Theaterleitung" (Leipzig 1863).

diesem Gebiete unsrer damaligen Literatur abgespiegelt. Hier möge nur dasjenige, was der nächste Zusammenhang fordert, kurze Erwähnung finden [1]).

Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts war bei uns gemach ein regeres Interesse an der Bühne erwacht; allein, zertheilt und ohne nationale Sammlung wie Deutschland war, konnte sich auch hier keine rechte Mitte bilden. Die Schauspielkunst blieb langehin eine wandernde, die, an unstete Gesellschaften hingegeben, dem Zufalle wie diese selbst überlassen war. Die Neuber'sche (nachmalige Koch'sche) Gesellschaft, die Seyler'sche, die Ackermann'sche, Schönemann'sche und Döbelin'sche änderten in unsicherem Wechsel ihre Schauplätze. Hamburg, Hannover, Leipzig, Berlin, Weimar waren die Örter, wo jene Gesellschaften vorzugsweise auftraten. Im südlichen Deutschland wendete Mainz der Bühne besonderes Interesse zu. Schuch spielte hier schon in den vierziger Jahren, später Joseph v. Kurz, in den sechziger [2]). Um die Mitte der siebziger fixirte sich in Gotha eine Art Hofbühne, welche aus der Seyler'schen Gesellschaft hervorging, und deren Bedeutung sich an Eckhof knüpfte, mit dem Gotter producirend wie dramatisch zusammen arbeitete. Die berühmtesten nachmaligen Schauspieler, z. B. Iffland, Beil, Beck, gingen aus dieser Schule hervor; so wie denn Eckhof, der selbst ein Sprößling der Schönemann'schen Truppe war, überhaupt als der wahre Vater der höheren deutschen theatralischen Kunst zu betrachten ist. Ohne sich an eine Gesellschaft dauernd hinzugeben, hing er doch der Koch-Seyler'schen am treuesten an. Mit ihr erschien er unter Anderm in Weimar, dann nach dem Schloßbrande daselbst vornehmlich in Gotha, wo, wie so eben berichtet, aus ihren Trümmern sich die Hofbühne bildete, deren kurze, aber fruchtbare Dauer ganz eigentlich von Eckhof's Persönlichkeit getragen wurde. Überhaupt war diese Gesellschaft diejenige, welche

1) Die seitdem erlangte Freiheit und Einheit des Vaterlandes haben bekanntlich bis jetzt die gehoffte Wirkung auf's deutsche Theater nicht gehabt; und es erscheint zweifelhafter als je, ob sie überhaupt eine solche Wirkung haben werden.

2) Mainz war es besonders, wo schon im 17. Jahrhundert hölzerne stehende Bühnen (Buden) dem wandernden Theater einigen Halt geben sollten.

als die Hauptpflanzschule unserer vaterländischen Bühnenkunst gelten kann. Schröder ist als ihr vornehmster Zögling zu betrachten. Wir sehen ihn zuerst in Hamburg, bald, nach einigen unsteten Wanderungen, begegnet er uns in Berlin, München, Mannheim, (seit 1781) in Wien, von wo er (1785) nach Hamburg zurückkehrte, um hier ein eigenes Theater zu gründen, das von da an als ein stehendes betrachtet werden kann, dessen Direction er, freilich mit einer langen Unterbrechung (1798—1811), bis zu seinem Tode, 1816 führte [1]). An diese Bühne knüpft sich auch vielfach die nach-lessing'sche dramaturgische Literatur; wie denn Schink, der bereits in Wien, während Schröder dort spielte, seine „Dramaturgischen Blätter" schrieb, sich ihm als Theaterdichter in Hamburg anschloß, wo er seit 1792 eine Theaterzeitung herausgab.

Auch Mannheim gelangte frühzeitig zu einer Art theatralischen Berühmtheit. Das hiesige Theater war ein Zweig der Seyler'schen Gesellschaft, die sich von Gotha herübergepflanzt hatte, um später von hier ihre Nachwüchse nach andern Seiten hin zu verbreiten. Als nämlich die Gothaer Bühne bald nach dem Tode Eckhof's (1778) aufgelöst wurde, begaben sich die meisten Mitglieder derselben nach Mannheim, wo sich um den Anfang der achtziger Jahre vornehmlich durch Dalberg's, eines Bruders des Fürsten Primas, Bemühungen eine neue Schule der theatralischen Kunst eröffnete, deren Glanzpunkt Iffland wurde, und an die sich zunächst Schiller's Schicksal knüpfen sollte. Nicht allzulange dauerte indeß in Mannheim der Blütentag der Bühne. Iffland verließ dieselbe, um in Berlin die Direktion des Theaters zu übernehmen. Hier war manches schon gut vorbereitet und es bildete sich alsbald eine Anstalt, an der außer Iffland die vorzüglichsten Künstler, wie z. B. Unzelmann und vor Allem der treffliche Fleck, wirkten. Ungefähr gleichzeitig begann nun in Weimar die bereits angedeutete Glanzepoche der Hofbühne. Anfangs hatte auch hier die Seyler'sche Gesellschaft gespielt. Seit ihrem Abgange nach Gotha war dann unter dem Einflusse der Herzogin Amalia ein

1) Vgl. Meyer, „Fr. L. Schröder" (Hamburg 1819) und L. Brunier's eben so betiteltes Werk (Leipzig 1864).

Liebhabertheater entstanden, welches 1784 von der Bellomo'schen Truppe abgelöst wurde, die, aus Oberdeutschland dorthin gekommen, nicht ohne Beifall spielte. Als dieselbe um das Jahr 1791 abzog, erhielt Goethe die Leitung der Bühne, die nun erst zu einer eigentlichen Hofbühne umgebildet wurde. Einige Personen waren von der abziehenden Gesellschaft zurückgeblieben und machten gewissermaßen den Stamm aus für die neue Anstalt, die alsbald durch die Thätigkeit ihres nunmehrigen Dichterführers von allen namhaften Bühnen bedeutende Glieder erhalten und allmälig, besonders seit Schiller's Übersiedelung und Mitbetheiligung, zu der ersten im Vaterlande emporwachsen und zu einer Art national-theatralischen Pflanzschule werden sollte [1]).

Wie lobenswerth nun aber auch alle diese Bemühungen um Herstellung einer nationalen Schauspielkunst sein mochten, immerhin konnte es bei der politischen Zerfahrenheit des Vaterlandes und bei dem Mangel einer centralen Hauptstadt zu keiner allgemeinen Nationalbühne kommen. Abhängig von der Gunst der Umstände und der Laune des Publikums, zerstreut in ihren Kräften, bei der Haltungslosigkeit der dramatischen Poesie unsicher in der Wahl der Stücke: — wie hätte der beste Wille ihr eine nachhaltige, auf sich selber ruhende Stellung erwirken mögen? Altes und Neues, Gewöhnliches und Vortreffliches, Einheimisches und Fremdes wurde in bunter Vielseitigkeit aufgeführt. Wie dieses auch in Weimar geschehen mußte, wie hier die beiden großen Dichter noch späterhin solcher dramaturgischen Mannigfaltigkeit Zeit und Arbeit opferten, haben wir zum Theil schon früher berichtet. Es lautet wunderlich genug, wenn Goethe uns erzählt, wie er beim Antritte der Direktion durch „eine Unzahl italienischer und französischer Opern, denen man einen deutschen Text unterlegte", das Publikum zu unterhalten suchte, um es dann desto

1) Prutz hat in seinen Vorlesungen über die „Geschichte des deutschen Theaters" 1847 manche anziehende Andeutungen gegeben. Vgl. damit Meyer's obenangeführtes Leben Schröder's; sowie Schütze's, Plümicke's und Fürstenau's Spezialwerke über das Hamburger, Berliner und Dresdner Theater; vor Allem aber E. Devrient's treffliche Geschichte der deutschen Schauspielkunst.

williger auch für das Schauspiel zu machen, „dem man reinere Aufmerksamkeit widmete". Ältere Stücke wurden reproducirt, „mit aller Art von neueren Versuche gemacht", Unterhaltung zu gewähren und das Urtheil zu beschäftigen. Unter den mittelmäßigen Stücken waren es besonders die von Iffland und Kotzebue, denen man Gunst und Rücksicht zuwandte [1]). Goethe's Vers, den er der Muse des Drama in den Mund legt:

„Tagtäglich führt man euch zu andrer Welt",

bezeichnet vollkommen das eigene Bemühen.

Blicken wir nun näher auf die eigentlich vaterländisch-dramatische Literatur hin, wie sie sich während dieser Zeit neben den Werken jener zwei Dichterkönige bethätigte; so begegnen wir einem solchen Gewirre von Produktionen und Richtungen, daß es schwer wird, ein überschauliches Bild in wenigen Zügen zusammenzustellen. Zunächst um den Anfang der achtziger Jahre drängen sich die Ritterstücke, Nachahmungen des „Götz von Berlichingen". Schon die Dramatik der Stürmer hatte die Ritterromantik versucht, wie denn Klinger's „Otto" und Maler Müller's „Genovefa" hier vor andern heraustreten. Der Graf Joseph v. Törring (1753 [54?] — 1826) bot seine „Agnes Bernauerin" und den „Kaspar Thoringer", Stücke, die durch die Anschaulichkeit, womit sie an die mittelalterlichen Zustände erinnern, wohl für einige Zeit interessiren mochten. Der „Fust v. Stromberg" von Jakob Maier aus Mannheim (1739—84), auf den Goethe und Schiller noch später ihre Aufmerksamkeit richteten („Briefwechsel"), giebt ein Sittengemälde jener alten Zeiten, in welchem Pfaffen- und Ritterunfug, die Romantik der Liebe und Ehre, Rohheit und Verderbtheit bei äußerer Werkheiligkeit zur Schau gestellt werden, nicht ohne eine gewisse Frische in der Färbung, wohl aber ohne poetische Durchbildung. Desselben Dichters „Sturm von Boxberg" brachte Goethe sogar auf die weimar'sche Bühne, freilich ohne sonderlichen Erfolg. Längefeld's „Ludwig der Baier" (1780) enthält bei mangelhafter Sprachdarstellung eine anschauliche Sammlung von den namhaftesten Personen wie von Sittenbildern der

1) „Werke", Bd. XXVII, S. 16 u. 17.

Zeit. K. Phil. Conz, schon als lyrischer Dichter genannt, versuchte in „Konradin" (1782) seine dramatische Musenkunst, jedoch ohne Beruf und Erfolg. Auch Iffland trat mit seinem „Albert von Thurneisen" (1781) in die Reihe der Ritterspieldichter ein, welche er jedoch alsbald wieder verließ, da ihm dafür alle Befähigung abging. Die meisten Stücke dieser Art sind mehr romantische Prunk- und Spektakelstücke, als poetische Reproduktionen des wahren Geistes der Zeit. Dieser weicht vor dem Schwerter- und Sporengeklirre, vor den Trink- und Lärmgelagen zurück, und die Schauerscenen von Vehmgerichten und Gottesurtheilen können ihn eben so wenig citiren, als einige derb-sittliche Handstreiche und Wortbiederkeiten ihn schildern mögen. Aus allen diesen Ritterstücken erhebt sich der „Otto von Wittelsbach" von Franz Babo (1756—1822), dessen wir schon gelegentlich gedacht, vortheilhaft hervor, nicht als wenn bei ihm von poetischer Auffassung und Empfindung oder von glücklich durchgeführter Charakteristik besondere Rede sein könnte, sondern wegen der dramatischen Belebung, welche sich in Situationen und Dialog erweist und in Verbindung mit dem lokalen Farbenton, der das Ganze unverkennbar durchzieht, dem Stücke eine dauerndere Theilnahme erwirkte.

Neben diesen Ritterstücken, zu welchen man auch eine Art historischer Dramen, wie z. B. die von Jul. Soden („Ignes de Castro", „Anna Boleyn", „Bianca Capello" u. s. w.) wegen mancher verwandten Bezüge rechnen kann, wucherte eine Saat von allerlei Lärm- und Schreckensstücken empor, die, an den kraftgenialischen Gewaltigkeiten Muster nehmend, die Poesie durch Unnatur, den echt dramatischen Effekt durch Übertreibung zu ersetzen suchten. Nicht leicht mag in einer andern Literatur eine ähnliche Durchwirrung von gespreiztem Pathos und gemeinster Plattheit, von wahnsinniger Verzerrung und geschmackloseſter Überladung vorkommen, als wir sie hier zu bemerken haben, und das damalige Theaterpublikum, um den Anfang der achtziger Jahre, sie zu sehen hatte. Es genügt, an Berger's dramatische Mißgeburt „Galora von Venedig" (1778), die an Gräuelhaftigkeit Alles überbietet, oder an Schink's „Gianetta Montaldi", die bei geringerer Übertreibung keinen viel größeren Werth hat, zu erinnern. Als das gelungenere Werk unter Seinesgleichen mag die

„Eulalia" von Sprickmann (1777) gelten, eine Nachbildung der Lessing'schen „Emilia Galotti". Daß auch Schiller's „Räuber" ihre Nachahmungen fanden, ist bekannt. Wir erwähnen nur Zschokke's „Abällino, der große Bandit", welcher noch in den neunziger Jahren mit den Stücken jenes großen Dichters wetteifern durfte und ein Muster der Fürchterlichkeit ist, das übrigens der Verfasser selbst in späteren Jahren als eine „Jugendsünde" bezeichnete. Desselben „Julius von Sassen" gehört mehr dem Rührtrauerspiele an, ist aber immer noch schrecklich genug.

Mitten durch diese Ritterstücke und Schreckenstragödien drängte sich eine Masse von sogenannten Lustspielen, welche, meist von Schauspielern verfaßt, das Gewöhnlichste in gewöhnlichster Weise für den laufenden Tag boten. Ohne poetischen Beruf, ohne Lebens- und Menschenkenntnisse, ohne höhere Bildung, bloß von gemeiner Routine gehoben, konnten die Verfasser weder etwas Originelles noch etwas wahrhaft Nationales liefern. Meistens hielt man sich an Fremdländisches, das man durch alltägliche Laune und matten Witz in deutsche Gestalt umzusetzen bemüht war. Eine Handwerksmäßigkeit, wie sie nur je sich des Dichteramts hat bemächtigen können, sorgte für Zeitvertreib und Erwerb. Werther'sche Sentimentalität, Gehässigkeit gegen Privilegien und Standesverhältnisse, geistlose Sittenschilderungen, oberflächliche Moralisationen, diese und ähnliche Ingredienzien bildeten die Elemente solcher Stücke. Wenn Goethe die Lust, „die theatralischen Bösewichter nur aus den höheren Ständen zu wählen" und dazu vornehmlich „nur Kammerjunker, Geheimsekretäre" und ähnliche Personen zu nehmen, an Lessing's „Emilia Galotti" knüpft, so hatte er selbst durch seine „Mitschuldigen", durch „Stella" u. s. w. seinerseits wohl nicht wenig beigetragen zu der Charakterlosigkeit, welche in den vorgeblichen Original-Lustspielen der achtziger Jahre herrschend wurde. Engel's, dessen philosophisch- und ästhetisch-wissenschaftliche Stellung wir schon im ersten Bande dieser Geschichte bezeichnet haben, „Edelknabe" (1770), wie „Der dankbare Sohn" (1772) hatten in ihrer phantasielosen, höchst prosaischen Haltung bei mattherziger Laune und empfindsamer Gutmüthigkeit bereits den philisterhaften Ton angeschlagen, der später in jenen neuen Erscheinungen etwas höher, wenn auch nicht reiner gestimmt wurde.

Diese Lustspiele lagen wieder nahe zusammen mit dem rührenden Schauspiele und dem bürgerlichen Trauerspiele, in deren Ton sie vielfach ganz hinübertreten. Diderot's berühmt gewordene „comédies larmoyantes“, welche nach unserer früheren Bemerkung ihrerseits an die englischen, namentlich Richardson'schen, „Familienromane“ zunächst anknüpfen, stehen gewissermaßen an der Spitze der ganzen Sippschaft dieser gemeinen Dramatik. Wir wissen, daß Lessing sich jenen Produktionen zuerst zugewandt, sie sogar übersetzt hatte, weil er darin das Princip der Natürlichkeit gegenüber der abstrakten formalen Nüchternheit der eigentlich klassischen französischen Tragödie, die damals noch durch Gottsched's Einfluß die höhere deutsche dramatische Poesie beherrschte, zur Geltung gebracht fand [1]. Im Fortschritte seiner literarischen Kritik trat er allerdings mehr und mehr von Diderot zurück, indeß die neue deutsche bürgerliche Rührdramatik war auf diesem Wege einmal eingeleitet worden, und Lessing's eigene Werke, zumal „Miß Sara Sampson“, selbst „Minna von Barnhelm“ können die Züge jener Familienähnlichkeit nicht verleugnen; wie denn A. W. Schlegel das erste Stück geradezu als „ein weinerlich schleppendes bürgerliches Trauerspiel“ bezeichnet, das übrigens, wie wir an seinem Orte nachgewiesen, trotz jenes dramatischen Grundfehlers doch in Charakteristik und Sprache seine unverkennbaren Verdienste hat. In der „Emilia Galotti“ herrscht freilich diese Farbe weniger vor; allein die ganze sonstige dramatische Haltung des Stückes ruht auf der Basis natürlich-bürgerlicher Auffassung des Menschlichen. Der Grundsatz, dem Leben seine Geheimnisse und Züge abzulauschen und sie in das Schauspiel zu übertragen, wird auch hier treulich befolgt. Daß Goethe's bürgerliche Dramen, z. B. „Clavigo“, „Stella“, an die Lessing'sche Schule erinnern, in deren Bereich auch „Kabale und Liebe“ von Schiller gehört, ist schon bemerkt worden. Auf diese Weise geschah es nun, daß sich gemach ein breiter und seichter Strom dramatischer Rührpoesie in unsere Literatur ergoß, welcher, sich mit den sumpfigen Gewässern der gleichzeitigen Romane vereinigend, alle

---

1) S. Danzel a. a. O., S. 472—81, sowie Rosenkranz' treffliches Buch über „Diderot's Leben und Werke“ (1866).

wahre Dichtung aus diesem Gebiete wegzuschwemmen drohte. Die Misère des Lebens setzte sich an den Tisch der Dichtung, um die Gemeinheit zu bewirthen. Die Familie, wie sie leibt und lebt, die Natur, „splitternackend, daß man jegliche Rippe ihr zählt", Freud und Leid im gewöhnlichsten Begegnen, Tugend und Laster in all ihrer werkeltägigen Plattheit nahmen Platz an der Tafel. Man suchte im Theater nur „sich selbst, den eigenen Jammer und die eigene Noth" und statt „der Cäsare, Achilles und Orestes" sah man bloß „Pfarrer, Kommerzienräthe, Fähndriche, Sekretärs oder Husarenmajors". Und all diese Gesellschaft, was that sie? „Sie machten Kabale, liehen auf Pfänder, steckten silberne Löffel ein und wagten den Pranger und noch etwas mehr"[1]. Wie hier Schiller, so hat auch Goethe diese Verbürgerlichung des Drama charakterisirt, der namentlich darüber klagt, daß die Bühne, „diese Anstalt der höheren Sinnlichkeit", für eine sittliche ausgegeben wurde, an welcher zu arbeiten „gute wackere Männer aus dem bürgerlichen Stande" sich berufen fanden, die „mit deutscher Biederkeit und geradem Verstande auf diesen Zweck losgingen, ohne zu bedenken, daß sie nur die Gottsched'sche Mittelmäßigkeit fortsetzten". Daher kam es denn, wie er weiter meint, daß „Sentimentalität, Würde des Alters und des Menschenverstandes, ein Vermitteln durch vortreffliche Väter und weise Männer" auf dem Theater nach und nach überhand nahmen. Man verstand nicht, die substanzielle Bedeutung der mittleren Stufen des Lebens hervorzubilden und die höheren Mächte, welche das Haus auch in seinen bürgerlichen Zwecken und Beziehungen durchwalten, heraufzuführen. In fast allen Stücken dieser Art, welche uns jene Zeit bietet, herrscht daher der vollständigste Mangel an idealer Auffassung und freier ästhetischer Behandlung. Das Wesentliche wird darangegeben, um nur die platteste Wahrheit des Wirklichen zu gewinnen. Mattherzige Sprache und ein langweiliger Dialog umschlottern die Armseligkeit der Handlung und Charaktere.

Diese Lust-, Rühr- und Familienstücke nun drängten sich seit dem Anfange der achtziger Jahre in einer solchen Menge hervor,

---

1) Schiller, „Shakspeare's Schatten".

daß sie wie eine Flut die Theater überschwemmten. Als erstes Wahrzeichen derselben bemerkt man den „Deutschen Hausvater“ von Otto H. v. Gemmingen, der mit dem Beginne jenes Jahrzehnts selbst zusammenfällt [1]). In diesem Stück, welches die Zeitgenossen mit großem Beifalle begrüßten, erscheint die bürgerliche Welt in ihrer ganzen Werkeltagsphysiognomie und Mittelmäßigkeit, ohne alle Originalität der Erfindung, ohne Farbe und Frische. Wir übergehen, was Bretzner, Jünger, die beiden Schauspieler Stephanie und viele Andere in ihren Lustspielen ohne Lustspielwitz dargeboten [2]); selbst Großmann mit seinen „Nicht mehr als sechs Schüsseln“, welche Goethe als „unappetitliche“ bezeichnet, in denen „alle Leckerbissen der Pöbelküche dem schadenfrohen Publikum“ aufgetischt werden, lassen wir bei Seite, eben so den zu seiner Zeit beliebten J. Christian Brandes, der, zugleich Schauspieler, sich in der Darstellung der bürgerlichen Wirklichkeit und hausbackenen Moral auszeichnete und durch einige namhafte Stücke (z. B. „Der Schein trügt“) besondern Beifall gewann [3]), um

---

1) Übrigens fanden sich selbst schon vor Engel's Stücken Versuche in der bezeichneten Genre-Dramatik. So könnte an Gellert's „Zärtliche Schwestern“ erinnert werden, auch wohl an Heufeld (aus dem Östreichischen) und Ludw. Schlosser (aus Hamburg), insofern namentlich Lessing in seiner „Hamburger Dramaturgie“ auf sie Rücksicht nimmt. Jener schrieb außer Anderm ein Stück unter dem Titel „Julie oder der Wettstreit der Pflicht und Liebe“, wozu die Hauptelemente aus Rousseau's „Neuer Heloise“ genommen sind. Lessing sagt von der Heldin, „daß sie Tugend und Weisheit auf der Zunge und Thorheit im Herzen habe“, und von dem Helden, „daß er ein kleiner eingebildeter Pedant sei, der aus seinen Schwachheiten eine Tugend mache“. Noch stärker erinnert J. L. Schlosser an die späteren Rühr- und Moralisationsdramen. In seinen sogenannten Lustspielen, z. B. in den „Mißverständnissen“, im „Zweikampfe“, dessen Lessing mit einigem Lobe erwähnt, herrscht durchweg der Ton des Rührenden und sittlicher Empfindsamkeit bei witzloser Lehrhaftigkeit und Breite der Situationen.

2) Der jüngere Stephanie ist der Verfasser der berühmten Operette „Der Doktor und Apotheker“, sowie Bretzner der der „Entführung aus dem Serail“. Über das Literarhistorische dieser Dramatik kann Kehrein, „Die dramatische Poesie der Deutschen“ (Leipzig 1840) verglichen werden.

3) Die „Autobiographie“ von Brandes ist für die Geschichte der Dramatik nicht ohne Werth.

das Triumvirat etwas näher zu betrachten, welches in diesem Gebiete während der zwei letzten Decennien des vorigen Jahrhunderts vornehmlich herrschte. Schröder, Iffland und Kotzebue sind die Namen, welche neben denen von Goethe und Schiller in jener Zeit in der dramatischen Poesie am weitesten hin erklangen. Sie sind die fruchtbarsten und berühmtesten Träger dieser Mittelmäßigkeit, wie wir sie so eben in wenigen allgemeinen Zügen geschildert haben. „Schröder'sche, Iffland'sche, Kotzebue'sche Stücke waren eigentlich an der Tagesordnung", schreibt Goethe im Jahre 1795.

F. L. Schröder aus Schwerin (1744—1816) darf mit Recht vor Vielen eine Stelle in unserer nationalen Literaturgeschichte ansprechen, indem er als fruchtbarer Schriftsteller das Fach des Dramatischen vielseitig berührt und zugleich in der theatralischen Kunst sich zu klassischer Höhe erhoben hat [1]. In dieser letzteren Hinsicht theilt er, wie wir kurz vorhin bemerkt, mit Eckhof den Ruhm, unsere Bühne zuerst auf die Stufe künstlerischer Bedeutung gestellt zu haben. Schiller schrieb noch 1798 an Böttiger, daß er nur insofern mit Interesse für das Theater arbeite, als er es für Schröder thue. Mit ihm, fürchtet er, werde die Schauspielerkunst in Deutschland und noch weiter aussterben [2]. Schon in der zartesten Kindheit wurde Schröder von seiner Mutter und seinem Stiefvater, dem bekannten Schauspieler Ackermann, bei Aufführungen verwendet. Mit ihnen mußte er frühzeitig das Schicksal eines gedrückten und unruhigen Lebens theilen, die beschwerlichsten Wanderungen von Rußland bis zur Schweiz durch allerlei Länder, unter mancherlei Drängnissen bestehen. Als endlich Hamburg, wo Ackermann 1764 das stehende sogenannte Nationaltheater begründete, einen festen Sitz bot, betheiligte sich der

1) Über ihn ist besonders zu vgl. Tieck's Einleitung zu der Herausgabe der dramatischen Werke Schröder's von E. v. Bülow (Berlin 1831, 4 Bde.). Eben so sein schon mehrerwähntes „Leben" von W. Meyer (Hamburg 1819), worin auch manche willkommene historische Notizen über dramatische Literatur und Theaterwesen enthalten sind, und das ebenfalls oben citirte Brunier's (Leipzig 1864).

2) H. Döring, „Beiträge zu Schiller's Charakteristik" (Altenburg 1845).

junge Schröder an dieser Unternehmung vornehmlich als Balletttänzer, zugleich spielte er aber auch Bedientenrollen. In beiden Beziehungen bewährte er schon damals Talent und Fertigkeit in der Darstellung, bei wohlgehaltener Laune eine treffende Mimik, in Deklamation wie Vortrag überhaupt eine nicht gewöhnliche Kunst. Erst später übernahm er ernste Rollen, in denen er sofort eine hohe Meisterschaft bewies. Besonders zeichnete er sich aus durch Originalität der Auffassung der Dichtungen und Charaktere. Sein Spiel war selbst Dichtung und stets sein eigenstes Werk. Er verschmähte keine Rolle, suchte vielmehr sich jeder durch Studium mächtig zu machen. Besonderen Ruhm erlangte er in der Ausführung Shakspeare'scher Charaktere. Im „Lear" gab er gewissermaßen den Kanon tragischer Kunst, während seine Gattin als Ophelia im „Hamlet" den Preis errang. Indem er später, als er aus den Wirrnissen einer komödiantischen Lebensart herausgetreten war, mit dieser künstlerischen Vortrefflichkeit eine große Anständigkeit und Ehrenhaftigkeit des Charakters verband, konnte es ihm gelingen, um mit Gervinus zu reden, „sein Theater in Hamburg zugleich lukrativ und künstlerisch untadelig zu machen". 1786 eröffnete er hier seine Bühne, der er bis 1798 vorstand. Er lebte dann bis 1811 auf einem Landgute, übernahm von da an wieder die Leitung des Theaters und führte sie bis zu seinem Tode (1816) fort. An seinem Begräbnißtage bewiesen die Mitbürger, daß sie ihn als einen der Ersten unter ihnen geachtet hatten.

Was nun Schröder's literarische Thätigkeit angeht, so umfaßt sie theils Übersetzungen, theils eigene Arbeiten. In beiden Hinsichten aber behielt er hauptsächlich die theatralische Ausführbarkeit im Auge. Von diesem Principe ausgehend, bearbeitete er denn auch besonders Shakspeare für die deutsche Bühne, indem er Vieles, was ihm den Gesetzen der Darstellung zuwider schien, wegschnitt und sonst Manches kürzte, worin ihm später Goethe beistimmte. „Will man ein Shakspearisch Stück sehen", schreibt dieser, „so muß man wieder zu Schröder's Bearbeitung greifen." [1]) Wir gehen hier in die Betrachtung, ob und inwiefern dieses Ver-

1) „Shakspeare und kein Ende." „Werke", Bd. XXXV. S. 381.

fahren zu billigen, nicht weiter ein, und bemerken nur, daß uns scheint, als wenn die Frage immer nur bedingungsweise zu beantworten sei, indem es nämlich überall auf die Schauspieler und den Grad der Kunst ankommen wird, womit sie das scheinbar Widerstrebende und Überflüssige zu beherrschen und in die Totalität der Darstellung mildernd zu verweben verstehen. Wie dem aber auch sei, Schröder'n bleibt das ungemeine Verdienst, daß er den großen Dichter, den man in Deutschland nur noch in höchst mangelhafter Übersetzung kannte, den Zeitgenossen nach seinem poetischen Geist zuerst lebendig vergegenwärtigte. Übrigens suchte Schröder aus dem Gebiet der englischen Dramatik überhaupt so viel als möglich in's Vaterland zu übertragen, wobei er eben so große Bühnenkenntniß als Geschicklichkeit, in den Sinn der fremden Produkte einzugehen, bewährte. Nächst Shakspeare waren es besonders die Stücke von Beaumont und Fletcher, denen er in dieser Hinsicht seine Aufmerksamkeit zuwandte. In seinen eigenen Dramen, die meistens wieder freie Nachahmungen fremder Stücke sind, weht freilich kein poetischer Hauch, vielmehr halten sie sich wesentlich auf der Linie der oben charakterisirten Mittelmäßigkeit. Man kann in ihnen im Allgemeinen Ton, Richtung und gesammte Methode der Ifflandisch-Kotzebue'schen Produktionen vorgebildet finden. Die Hauptsache ist eine gewisse Drastik in der Charakterzeichnung. Feste, bestimmte, schlagende Züge gelten ihm mehr, als kunstgehaltene Entwickelung. Dabei wies ihm seine Bühnenkenntniß manchen Vortheil hinsichtlich des dramatischen Effekts; weshalb denn auch seine Stücke weniger aus dem Gesichtspunkte kunstliterarischer Bedeutung, als aus dem der Förderung unserer Bühnenwelt in einer Geschichte der deutschen Nationalliteratur genannt werden können. Der Dichter geht in dem Schauspieler auf. Wie er mit dem „Vetter aus Lissabon" der Vater der Iffland'schen und ähnlicher Familienrührspiele wurde, mit dem „Ring" (nach dem Englischen) den Kotzebue'schen „Beiden Klingsbergen" und sonstigen freimoralischen Produktionen vorleuchtete, wie er in dem „Porträt der Mutter", dem Tieck ein bedeutendes Lob in Absicht auf Einfachheit, Natur und Interesse der Handlung spendet, die Mischung des Komischen mit dem Quälerischen versucht hat (was leider viele unbefugte Nachahmungen finden

sollte, in dem Schauspiele „Die Stimme der Natur“ das Rührelement in frischer Bewegung walten läßt, und wiederum in dem vielgegebenen und bis in unsere Tage hinein gern gesehenen „Stille Wasser sind tief“ (nach Fletcher) die sittliche Genialität besonders in weiblicher Vertretung (wie im „Ring“ in männlicher und weiblicher zugleich) vorführt: — auf dieses Alles eben nur hingewiesen zu haben, dürfte für unsern Zweck im Ganzen genügen.

Schröder's dramatischer Standpunkt wurde zunächst von Iffland (1759—1814) aufgefaßt, der sich desselben um so mehr bemächtigen mochte, als er gleichfalls Schauspieler war und wie jener das Princip der Bühne über das der Poesie herrschen ließ. Was er als theatralischer Künstler geleistet, mag hier im Besondern unerwogen bleiben; es genügt an der wiederholten Bemerkung, daß er nächst Eckhof und Schröder das deutsche Theater vornehmlich auf den Höhepunkt seiner damaligen Blüte brachte. An Eckhof bildete er sich (in Gotha) zuerst heran, mit Schröder aber traf er oft auf der Bühne selbst zusammen. Er scheint sich zu jenen beiden Meistern in der Kunst verhalten zu haben, wie in der griechischen Tragik der Dichter Euripides zu Äschylus und Sophokles. Denn wie jener Tragiker in seinen Tragödien den Effekt und das deklamatorische Pathos der einfach-strengen Erhabenheit des Zweiten und der reinen Harmonie des Letztern gegenüber geltend machte, so Iffland im Spiele neben Eckhof und Schröder. Am wenigsten gelang ihm, den tragischen Ernst in seiner ruhigen Wahrheit darzustellen; höher stand er in der Humoristik und Komik, wo ihm eine gewisse Genialität eigen war. Er bewegte sich zwischen dem Idealen und dem Genre, doch mehr diesem als jenem gewachsen; wie denn auch seine dramatischen Produktionen ganz eigentlich der letzteren Seite angehören. Außer in den hochkomischen Rollen glänzte er namentlich noch in Lessing's „Nathan“. Goethe nennt ihn „ein belehrendes, hinreißendes und unschätzbares Beispiel“, findet in ihm den Künstler, „durch den der gleichsam verlorene Begriff von dramatischer Kunst wieder lebendig wurde“, erkennt ihn „als den Typus, wonach man das Übrige beurtheilen kann“, und weiß sonst noch Vieles von „der Weite seiner Vorstellungskraft und der Geschmeidigkeit seiner Darstellungsgabe zu rühmen, während andere gewichtige Stimmen,

wie z. B. Schröder's und Tieck's, ihm weniger zugestehen wollten. Selbst Schiller, zu dessen Verherrlichung er durch sein Spiel so viel beitrug, zeigt hartnäckigen Zweifel an Iffland's Meisterschaft und meint, daß derselbe in mehreren Beziehungen seiner Kunst nicht gewachsen sei. [1]).

Iffland war aus Hannover gebürtig, wo er einer angesehenen Familie angehörte, die ihm daher, namentlich bei dem damals noch herrschenden Vorurtheile gegen die Schauspieler, in seinem Wunsche, sich der Bühne zu widmen, entschieden entgegenwirkte. Allein die Neigung schien ihm zu tief angeboren, als daß irgend ein Hinderniß sie hätte bewältigen können. Er giebt hierüber selbst in der Schrift „Meine theatralische Laufbahn" anziehende Mittheilungen. Am bedeutsamsten für seine spätere dramatische Schriftstellerei dürfte wohl der Eindruck sein, den die Aufführung von Lessing's „Miß Sara" auf den kaum achtjährigen Knaben machte, der sich bereits durch Hübner's „Biblische Geschichten" die Leiden der Menschen nahe gebracht hatte. „Das Gute, das Edle wurde so warm und herzlich gegeben, die Tugend erschien so ehrwürdig", bemerkt er, daß ihm „von diesem Augenblicke an der theatralische Schauplatz eine Schule der Weisheit und der schönen Empfindung" wurde. Sein mild-frommer Vater ließ Predigten vorlesen, der junge Sohn las sie laut nach, aber mit der sentimentalen Unterlage von „Romeo" und andern dramatischen Helden. Die Lektüre des Richardson'schen „Grandison" erweiterte seine Vorliebe für edle Personen und rührende Situationen. Eine Zeit lang neigte er dem Predigtamte zu, denn hier konnte seine Lust an Deklamation und Vortrag Befriedigung finden. Wir übergehen indeß Solches und Anderes und bemerken bloß, daß er endlich als siebenzehnjähriger Jüngling (1777) das Vaterhaus heimlich verließ, um sich nach Gotha zu begeben, wohin ihn der Name Eckhof's und das Vertrauen auf denselben zog. Die Schule, in die er hier trat, konnte nicht vortheilhafter sein, indem ihn außer Eckhof besonders noch Gotter durch seine dramaturgische Einsicht förderte, und andere treffliche Schauspieler, wie Beil und

---

1) Vgl. Goethe's „Werke", Bd. XXVII, S. 55. „Briefwechsel", Bd. IV. S. 167—182. Dazu Riemer, Bd. II, S. 658 ff.

Beck, ihm vorleuchteten. Mit diesen beiden Männern kam er bald in die innigste Freundschaft; in ihrer Gesellschaft wanderte er, als das Gothaer Hoftheater nach Eckhof's Tode sich auflöste, nach Mannheim, wo er, im Bunde mit ihnen und unterstützt von der tüchtigen Erfahrung des Theaterdirektors Seyler, unter der Intendanz Dalberg's die Bühne auf die Stufe hoher Berühmtheit brachte. Später (seit 1796) Direktor des königlichen Nationaltheaters und zuletzt Generaldirektor aller königlichen Schauspiele zu Berlin setzte er seine Bemühungen um Fortbildung der theatralischen Kunst gleich eifrig fort; wie er denn hier besonders in Schiller's Tragödien mit großem Erfolge auftrat, in dessen „Räubern" er schon 1782 zu Mannheim die Rolle des Franz Moor zum großen Vortheile für das Stück glänzend gespielt hatte [1]).

Iffland fühlte alsbald auch den Beruf schriftstellerischer Thätigkeit im Fache der Dramatik. Und hier erscheint er uns denn als der eigentlichste Vertreter der Familienstücke und der bürgerlichen Rührschauspiele, in welcher letzteren Gattung Kotzebue mit ihm wetteiferte, ohne die moralische Haltung zu bewahren, die den Iffland'schen Produktionen bei aller Mangelhaftigkeit des Poetischen eignet. Iffland machte die alltägliche Wirklichkeit zur Poesie, Kotzebue die Lüge. Er legte sich mit jener Alltagswahrheit der neuen Romantik gewissermaßen gegenüber, welche theilweise die wirkliche Welt, mehr als die Poesie erlaubt, in Nebel- und Wolkengebilde auflöste; weshalb ihn denn auch die Führer jener poetischen Schule, die beiden Schlegel, scharf tadelnd (wenn auch meist treffend) zeichneten. Nachdem er sich, wie wir oben gelegentlich berichtet, in dem romantischen Trauerspiele „Albert von Thurneisen" (1781) als dramatischer Dichter versucht hatte

1) Böttiger hat sich in der Schrift: „Entwickelung des Iffland'schen Spiels" u. s. w. (Leipzig 1796), wobei er besonders auf die 14 Gastrollen, welche Iffland im April 1796 auf der weimar'schen Hofbühne gab, Rücksicht nimmt, über dessen theatralische Kunst weitläuftiger ausgesprochen, nur Schade, daß der übertriebene Enthusiasmus die Wahrheit oft vermissen läßt. Meint Böttiger doch selbst (Vorrede), daß man manche seiner Bemerkungen „auf Rechnung einer allzu großen Bewunderung" schreiben werde. Vgl. E. Devrient a. a. O., Bd. III. S. 1 ff., sowie Dennecker, „Iffland in seinen Schriften" u. s. w. (Berlin 1859).

(freilich nur, um sein Unvermögen in dieser Gattung zu erproben), wendete er sich alsbald dem bürgerlichen Drama zu, für welches er ein eben so nahes Beispiel an dem schon erwähnten „Deutschen Hausvater“ von H. O. v. Gemmingen hatte, als er für jenes Ritterstück an Maier's „Sturm von Boxberg“ gehabt haben mochte. Diese zwei Dichter lebten theils in Mannheim selbst, theils in der Nähe. Seit jenem Versuche ward indeß Iffland selbst ein entschiedener Widersacher der Ritterdramen, so wie er gegen das Beispiel Schröder's sich auch ganz von Shakspeare abwendete. In beiden Beziehungen fand er die sittlich-gehaltene Würde nicht, die ihm nun einmal so ganz eigentlich von Haus aus zusagte. Moralische Belehrung durch Vorführung ehrenhafter Charaktere, rührender Situationen, bürgerlicher Zucht und Sitte, rechtschaffener, großmüthiger und überhaupt wackerer Gesinnung war ihm unverrückter Zweck seiner Produktionen, die man deshalb eher dramatische Exemplifikationen als Dichtungen nennen kann. Sind wir auch nicht geneigt, ihn mit dieser Richtung ein- für allemal zu verdammen, indem Einiges, wie z. B. „Die Hagestolzen“ oder „Die Aussteuer“, besonders „Die Jäger“, nicht ohne Werth ist, und zwar namentlich in Absicht auf die Charakterzeichnung; so müssen wir doch im Allgemeinen seine dramatischen Leistungen als verfehlte und für unsere Literatur selbst in vieler Hinsicht bedauerlich bezeichnen, indem sie die Herabstimmung der Poesie zu der Alltäglichkeit des Mittelmäßigen am meisten gefördert haben. Den Brei abgeschwächter Sentimentalität und langweiliger Spießbürgerlichkeit hat kein Anderer in so überfließender Fülle aufgetischt. Wie mannigfach Iffland das Grundthema der bürgerlichen Ehrenhaftigkeit auch behandelt haben mag, genau besehen, zeigt er doch immer nur eine Gestalt, und A. W. Schlegel hat Recht, wenn er (1797) über ihn sagt, daß er sich seit einigen Jahren so zu sagen „mit stehenden Lettern drucken lasse“. Das Stück „Verbrechen aus Ehrsucht“, womit er die Gallerie seiner Familien- und Rührdramen eröffnete, bildet gewissermaßen die Ouverture seiner sämmtlichen Dichtungen dieser Art. In demselben sehen wir so ziemlich die Personaltypen von allen Figuren, die er in der langen Folge seiner Produktionen vorführt, so wie man darin auch schon die gewöhnlichen Genre-

Motive benutzt finden kann, welche mit geringer Veränderung fast in allen seinen Stücken wiederkehren. Im Ganzen gelang ihm die Darstellung des Guten besser, als die des Bösen. Denn obwohl er auch dort die poetische Freiheit dem Zwecke schulmeisterlicher Belehrung opfert und die Tugend fast nur im Kostüme hausleinener Tüchtigkeit vorführt; so weiß er sich doch meist in den Grenzen des Wirklichen und der Wahrheit zu halten, die er bei der Schilderung des Lasters und der Verbrechen fast stets überschreitet. Seine Bösewichter sind so ausgemacht bös, daß auch kein Zug des Bessern in ihre Charakteristik eintritt. Das Schlimmste ist, daß er das Laster sehr oft mit gemeiner Schwäche und kraftloser Verderbtheit paart, wodurch es nur an Widerlichkeit gewinnen muß. Dabei wird die poetische Gerechtigkeit meist mit den Haaren herbeigezogen und lautet in der Regel wie die Schlußrede einer moralischen Fabel. Von seinen Stücken gilt daher vorzüglich das Schiller'sche Wort in der schon angeführten Parodie „Shakspeare's Schatten":

„Der Poet ist der Wirth, und der letzte Aktus die Zeche;
Wenn sich das Laster erbricht, setzt sich die Tugend zu Tisch."

In Iffland's dramatischer Behandlung ist freilich mehrfach eine geschickte ökonomische Anordnung, sehr oft selbst eine auf Menschenkenntniß und psychologischer Wahrheit ruhende Charakteristik, sowie eine wirksame Benutzung der Situationen nicht zu verkennen; im Ganzen aber fehlt mit der Originalität und Fruchtbarkeit der Erfindung die gestaltende Phantasie und eben überhaupt die ästhetische Erhebung. Die Handlung ermangelt meistens der erforderlichen dramatischen Belebung, ihr Gang ist schleppend und träge; die Natur erscheint zu zutraulich, zu sehr im Negligé; die Rührung spricht zu sanft-weich, und der Thräneneffekt wird zu offen erstrebt; überall aber, selbst in der Liebe, beherrscht der bürgerliche Haushalt zu sehr die freie Idee, als daß die Poesie zu ihrem Rechte kommen könnte. Nimmt man noch hinzu, daß auch die sprachliche Seite in der Regel dem gewöhnlichsten Prosaismus huldigt, daß der Styl, ohne Adel und höhere Bildung, ganz nach den Werkstätten und Geschäften des gemeinen Lebens klingt, der Dialog in schlotterhafter Breite dahinwatschelt, nicht selten in die homiletische Salbung der Kanzel- oder Kinder-

lehre übergeht und nur hier und da, wo das Gemeine sich zur Wuth begeistert, in lebendiger Kraftbewegung aufsteigt; so darf man wohl ohne Bedenken das Urtheil aussprechen, daß Iffland mit Recht von der Nachwelt aus der Liste der dramatischen Klassiker gestrichen worden ist [1]).

Die gesammte dramatische Misère jener Zeit, wie sie eben in den Rühr-, Familien- und sonstigen Bühnenspielen der bezeichneten Art zu Tage kam, vereinigte sich in Kotzebue (1761—1819), um sich dann wieder von ihm aus in allen Stufen, Formen und Richtungen auszubreiten. Wenn Goethe von Eckhof, Schröder und Iffland sagt, „daß sie das Gefühl ihrer Würde auch auf dem Theater nicht aufgeben konnten und deshalb mehr oder weniger die dramatische Kunst nach dem Sittlichen, Anständigen, Gebildeten und wenigstens scheinbar Guten hinzogen“, so läßt sich Alles dieses nicht von den Geschenken aussagen, welche die Muse Kotzebue's der Welt mit vollsten Händen spendete. Sie tragen den Stempel der wohlfeilsten Fabrikwaaren, die, von leichtester Arbeit und mit oberflächlichster Farbe überzogen, für den Augenblick anziehen, aber, kaum zu Handen genommen, ihre Gebrechlichkeit erweisen, ihren Firniß verlieren und die ganze elende schimmernde Nichtigkeit offenbaren, mit der sie getäuscht. Was die Produktion dieses immerhin merkwürdigen Mannes eigenthümlich charakterisirt, ist der gänzliche Indifferentismus in Absicht auf Standpunkte, Überzeugungen und sittliche Geltung. Er vermengte

1) Auch die politische Saite versuchte Iffland anzuschlagen; allein wie ungeschickt er sich dabei benahm, beweist z. B. sein Trauerspiel „Die Kokarde“ (1791). Ohne alle ästhetische Bedeutung und voll antirevolutionärer Salbaderei giebt es eine alberne Karikatur von dem Jacobinerwesen der Revolution. Magister Hahn, die Hauptperson des Stückes, ist ein sprechendes Zeugniß, daß Iffland weder für den Ernst noch für das Lächerliche der großen Erscheinung Sinn und Talent hatte. Die absolute Fürstlichkeit von Gottes Gnaden bleibt zuletzt die Hauptsache. — Was Iffland sonst noch geschrieben, mag unerwähnt bleiben. Nur an seinen „Theateralmanach“ erinnern wir, in welchem er unter manchen schwachen und verfehlten Bemerkungen viel Treffendes über darstellende Charakteristik und Theaterwesen überhaupt vorträgt. — Zu vergleichen ist die Ausgabe seiner „Dramatischen Werke“, Leipzig 1798 ff., 17 Bde.; auch die „Auswahl“, Leipzig 1827, 11 Bde., sowie die spätere von 1844, 10 Bde.

Alles. Gutes und Böses, Gemüth und Leichtsinn, Rührung und Frivolität, Erhabenheit und Gemeinheit, Religion und Freigeisterei, Ernst und Witz, Bildung und Plattheit, sprachliche Schönheiten und fades Geschwätz begegnen sich in willkürlichster Durchwirrung. Eben so sehr ohne Ehrfurcht gegen die Forderungen der Wahrheit und Kunst als ohne Gesinnung, spielt er mit allen Problemen und Verhältnissen des menschlichen Lebens, wie es ihm gut dünkt und seiner egoistischen Laune zusagt. „Das Gewissen", schreibt J. Paul über ihn (Briefwechsel mit Otto), „findet in seinem Breiherzen keinen Punkt, um einzuhaken." Kein Mittel ist ihm zu schlecht, wenn es nur dient, den augenblicklichen Effekt, worauf ihm Alles ankommt, zu bewirken; keine Manier wird verschmäht, wenn sie nur überrascht und seiner subjektiven Dichtereinbildung schmeichelt. Der Moment ist sein Ziel, die Eitelkeit, in Jeglichem mit Jedem zu wetteifern, das Hauptmotiv seines Dichtens. Selbst Shakspeare schien ihm nicht zu hoch gestellt, um sich ihm zu vergleichen. Wie dieser, meint er, habe er „durch den Zauber der Einbildungskraft" gesiegt; weshalb er sich denn selbst „eine Ehrenstelle unter Deutschlands dramatischen Dichtern" zuzutheilen nicht ansteht. Mit diesem Selbstgefühle wagte er sich an Alles. Lust- und Trauerspiele, hier wieder bürgerliche und heroische, historische und frei gedichtete, antike und romantische Stoffe, — Jedem fühlt er sich gewachsen. Überall an das Einzelne hingegeben, ohne Willen, auch wohl ohne Kraft, sich des Menschlichen in seinem Wesen und Kern zu bemächtigen, springt er von Punkt zu Punkt, greift er nach jedem nächsten Flitter, dem ersten besten Motive, unbekümmert um Einheit und Konsequenz. Nie möchte wohl die Poesie mit größerer Virtuosität und Keckheit in die Rollen der Buhldirne hineingeschoben worden sein, als von ihm. Alle Arten der Sünde werden mit dem Schleier des Edlen umwunden, damit sie um so leichter verführen. Kurz, es fehlte Kotzebue an sittlicher wie ästhetischer Scham. Bei solcher Leichtfertigkeit und Oberflächlichkeit, die nach Goethe's Bemerkung mit einem „ausgezeichneten Talente" verbunden war, läßt sich die ungemeine literarische Fruchtbarkeit Kotzebue's wohl erklären. Über 200 Stücke hat er geschrieben und in fast eben so vielen anderen Werken erzählender, beschreibender, geschichtlicher Art Hand und

Feder nicht geschont. Eben weil aber seinem Talente eine „gewisse Nullität" durchweg zugesellt war, so brachte er es fast nirgends zu gehaltiger Produktion, vielmehr sank Alles zu einer unleidlichen Schluderhaftigkeit herab und statt „tüchtiger Werke" lieferte er meistens nichts als „Exercitien". Er war „immer Revolutionär und Sklav, die Menge aufregend, sie beherrschend, ihr dienend". Dabei suchte er das Treffliche herunterzusetzen, „damit er selber trefflich scheinen möchte" [1]). Bei Allem diesen bleibt er nach unserm Dafürhalten in der Theatergeschichte ein bedeutendes Meteor, dessen Erscheinen und Vorüberziehen wohl etwas genauere Beobachtung verdient.

Kotzebue stellte sich selbst hoch genug, um darauf bedacht zu sein, seine Lebens- und literarischen Verhältnisse mehrfach zu besprechen. Besonders weiß er uns in dem 5. Bande seiner „Jüngsten Kinder meiner Laune" recht Vieles aus seiner Bildungs- und Lebensgeschichte zu erzählen, das uns, wenn wir es mit dem vergleichen, was er in seiner „Flucht nach Paris", in seinem Buche „Das merkwürdigste Jahr meines Lebens" und in noch einigen anderen Schriften ähnlicher Art berichtet, dienen mag, die Eigenthümlichkeit seiner inkonsequenten Handlungsweise zu erklären. Kotzebue ward in Weimar geboren. Frühzeitig des Vaters beraubt, stand er hauptsächlich unter der Pflege einer noch sehr jungen Mutter, die ihn bildend verzog und verziehend zu bilden suchte. Zwei oder drei Kandidaten der Theologie waren nach einander seine Hofmeister, „die, während sie mit Sehnsucht harrten, daß ein göttlicher Ruf ihnen eine kleine Heerde anvertraue, ihn ihre Hirtenstäbe weidlich fühlen ließen und keine Mühe sparten, aus ihm ein Schaf zu machen". Die Mutter mußte Abends herstellen, was jene den Tag über verdorben. Erzählungen waren die Hauptlektüre des kleinen Knaben, und das Lesen nahm ihn so sehr in Anspruch, daß es ihn oft von seinem Schaukel-

---

1) Goethe, „Nachgelassene Werke", Bd. XX, S. 287:

„Natur gab dir so schöne Gaben,
Als tausend andre Menschen nicht haben,
Sie versagte dir aber den schönsten Gewinnst,
Zu schätzen mit Freude fremdes Verdienst."

„Werke", Bd. VI, S. 161.

pferde lockte. Die Geschichte von „Romeo und Julie“ rührte ihn damals so sehr, daß er selber meint, es möge wohl dadurch der Grund zu seiner Vorliebe für das Rührende gelegt worden sein. „Don Quixote“, „Robinson“ und Ähnliches beschäftigte seine Einbildungskraft, die sich vermaß, den kaum siebenjährigen Knaben zu einem Lustspiele zu inspiriren. Um dieselbe Zeit begeisterte ihn auch schon die Liebe und an seinem siebenten Geburtstage schrieb er den ersten Liebesbrief an ein erwachsenes Mädchen, das nachher seine Tante wurde. Die Schwester der Liebe, die religiöse Schwärmerei, stellte sich ihrerseits alsbald ein und plagte den guten Jungen so sehr, daß er sogar, „um ungestört beten zu können“, frühmorgens an einen geheimen Ort ging, „den die Ehrbarkeit zu nennen verbietet“. Nicht sehr lange nachher trat der Umstand heran, der ihn schon in seiner zartesten Kindheit unwiderruflich zum dramatischen Schriftsteller bestimmte. Eine herumziehende Schauspielergesellschaft kam nach Weimar und fesselte ihn so sehr, daß er seiner kaum mächtig blieb. „Der Tod Adam's“ von Klopstock und „Der dankbare Sohn“ von Engel begeisterten den Kleinen, der auch die „Emilia Galotti“ von einem Ende bis zum andern auswendig wußte. Wenn er etwas später auf dem Gymnasium, statt der alten Sprachen ernstlich zu studiren, Plane zu Komödien machte, so beweist dieses nur mehr, wohin schon der Knabe steuerte, dem sein Lehrer Musäus bei der ästhetischen Luftschifferei noch besonders zur Hand ging. Um diese Zeit war es auch, wo ihm Goethe freundlich begegnete, der oft seiner Mutter Haus besuchte, sich ein Lustspiel von ihm zum Durchlesen ausbat und ihn zum Fleiße ermunterte. Kotzebue durfte in dessen „Geschwistern“ sogar den Postillon spielen, während der Dichter selbst den Wilhelm darstellte. Goethe hat uns über dieses Verhältniß ein kurzes Wort hinterlassen. „Ich denke“, schreibt er, „mir ihn gern als schönen muntern Knaben, der in meinem Garten Sprenkel stellte und mich durch seine freie Thätigkeit sehr oft ergötzte.“ Wie wenig Kotzebue diese Freundlichkeit später erwiederte, indem er nach seiner ersten Rückkehr aus Rußland (1800) gegen Goethe offen kabalirte, durch eine forcirte Apotheose Schiller's ihn verdunkeln wollte und zuletzt in einen polemischen Bund mit Merkel und Spazier trat, um aus dem

Lager des „Freimüthigen" giftiges Geschoß gegen ihn zu senden, ist, glauben wir, bekannt genug, um weiterer Erwähnung nicht zu bedürfen [1]). Es half nichts, daß ihn einst die erste Lektüre des „Werther" so ergriffen hatte, daß er später keine Worte findet, um „das tobende Gefühl" zu beschreiben; es hielt ihn nicht zurück, daß er damals eine so schwärmerische Liebe für den Dichter faßte, „daß dieser ihn hätte in's Feuer senden können, um einen verlorenen Schuhriemen herauszuholen".

Wir verweilen nicht weiter bei seiner Bildungsgeschichte, indem er bei seinem Austritte aus dem Gymnasium und seinem Eintritte auf die Universität, wo er sich der Jurisprudenz widmete, bereits für den Beruf zur dramatischen Poesie entschieden war. Was ihn in der Art seiner Dichtung noch eigenthümlich mitbestimmte, war die während dieser Studienzeit gemachte Bekanntschaft mit Ariost und der nähere Anschluß an Wieland, mit dem er sich, vermuthlich aus Wahlverwandtschaft, zunächst verbündete. Kotzebue ist in der That der wieder aufgelegte, aber stark vermehrte und veränderte, obwohl nicht verbesserte Wieland. Von dort an ging es mit raschen Schritten auf der dramatischen Bahn vorwärts, indeß nebenher auch der Seitenweg der Novellistik fleißig betreten wurde. Wie nun Kotzebue nach Rußland kam (1781), hier Gelegenheit fand, sich am deutschen Theater in Petersburg zu betheiligen, einige Jahre nachher wieder in Deutschland herumreiste, das berüchtigte Pasquill auf mehrere wissenschaftlich-namhafte Männer: „Bahrdt mit der eisernen Stirne" [2]) schrieb, wobei er Knigge's Namen mißbrauchte, während er sich in seiner ganzen moralischen Blöße dem überraschten Publikum darstellte, als es eben noch von der Bewunderung des Stückes „Menschenhaß und Reue" voll war; wie er, nach dem frühen

---

1) Goethe hat in dem kleinen Gedichte „Ultimatum" über dieses polemische Triumvirat seine Ansicht mitgetheilt. Vgl. „Werke", Bd. VI. S. 163.

2) Diese Schmähschrift auf die Vertreter der damaligen Aufklärung verfaßte Kotzebue in Gemeinschaft mit dem Leibmedikus H. Matthias Markard in Oldenburg. Der volle Titel ist: „Bahrd mit der eisernen Stirne" oder „Die Union der Zweiundzwanziger". Die Schrift ist ein Meisterstück heimtückischer Banditenkunst. Die Pöbelhaftigkeit wetteifert darin mit karikirendem

Verluste seiner Frau, nach Paris eilte, um sich in den Weltstrudel leichtsinnig selbst zu vergessen, wovon uns seine „Flucht nach Paris“ erbaulich genug in Kenntniß setzt; wie er später (1798—99) Theaterdichter in Wien ward, dann wieder nach Rußland ziehen wollte, auf der Grenze aber, bei Kaiser Paul wegen des Lustspiels „Sultan Wampum“ verdächtiget, festgenommen und für einige Monate nach Sibirien gesendet ward, welches Schicksal er in dem Buche „Das merkwürdigste Jahr meines Lebens“ gleichfalls nicht ohne Darlegung seines flüchtigen Charakters schildert; wie er seit seiner Zurückkunft, durch die Gunst desselben russischen Kaisers gehoben und reichlichst belohnt, ein schriftstellerischer Vasall von Rußland wurde, nachdem er noch einige Jahre zuvor für einen Jacobiner gegolten; wie er seit 1816 im Auftrag von Kaiser Alexander förmlich das Amt eines russischen Polizeiagenten hinsichts der deutschen Literatur übernahm, diese sammt den an sie sich knüpfenden freien Tendenzen des damaligen Deutschlands an jenen Staat verrieth, überhaupt im Vaterlande in seinem „Politischen Wochenblatte“ die allseitigste Verneinung des neuen patriotischen Aufstrebens versuchte und zuletzt (1819) als Opfer dieses Treibens von der Hand eines politischen Schwärmers, des jungen Sand aus Wunsiedel, fiel: — dieses Alles glauben wir um so mehr übersehen zu dürfen, als es seine dramatische Schriftstellerei, worauf es uns hier besonders ankommt, wenig betrifft. Daß diese nun nirgends auf dem Fundamente echter Poesie ruhet, wofür es ihm, wie schon angedeutet, eben so sehr an Achtung für Wahrheit, als an rein bildender Phantasie und idealer Erhebung fehlte, bemerkt man leicht.

Kotzebue war nichts weniger als ein Genie. Daher tragen auch seine Stücke nur den Schein einer gewissen Originalität der Erfindung und Behandlung; genauer besehen, sind sie fast insgesammt, wie von gewöhnlichem Stoffe, so auch von gewöhnlicher

Parforce-Witz, um verdienstvolle und gelehrte Männer neben Anderen zu verläumden und zu verhöhnen. Wie groß auch der Unwille sein mochte, womit das Produkt aufgenommen wurde, so verfehlte es doch nach dem bekannten „Calumniare audacter, semper aliquid haeret“ seine Wirkung keineswegs ganz.

Komposition. Von einem durchdachten Plane, von Wahl und Würdigung der Motive, von innerm Zusammenhange und organischem Fortschritte, von Einheit und Haltung des Ganzen findet sich kaum irgendwo eine Spur, vielmehr besteht Kotzebue's ganze Kunst in der Geschicklichkeit, Zufälligkeiten aller Art in Begebenheit, Ansichten und Personen zusammenzubringen und durch die Leichtfertigkeit, womit dieses geschieht, sowie durch die Aufdringlichkeit, mit der das Gemeine hingeworfen wird, zu überraschen. Obwohl meistens an Fremdes anlehnend, gewinnen seine Stücke doch gerade durch die Keckheit der Behandlung vielfach das Ansehen des Eigenthümlichen. Daß übrigens bei solcher Oberflächlichkeit in der Auffassung der Dinge und des Lebens, bei so großem Mangel an eigentlicher Substanz der Handlung auch die Charakteristik nicht zu ihrem Rechte kommen kann, versteht sich von selbst. Nirgends wächst bei ihm ein Charakter aus der lebendigen Mitte eines bestimmten Daseins hervor, nirgends entfaltet sich ein psychologisches Getriebe, ein in sich getragenes und auf sich gestelltes Individuum. Seine Personen sind wie herbstliches Gewebe, welches sich gestalt- und gehaltlos über verblaßte und abgeerntete Wiesen und Felder hinbreitet, vor dem Lichte des Tages sich auflöst und in fadenhafter und fahriger Zerrissenheit herumtreibt, an Jegliches sich hängend, an gemeines Gestrüpp wie an edle Stämme, an blumige Spätlinge wie an verwelkendes Unkraut. Dabei bewegt sich des Mannes Talent mit größter mechanischer Bestimmbarkeit nach den widersprechendsten Seiten, in den buntesten Einfällen, in den verschiedensten Tönen der Gefühle, Stimmungen und Ansichten, selbst in einem und demselben Stücke. Man glaubt einem geschickten Würfelspieler zuzusehen, der allerlei Kniffe und Vortheile in Anwendung zu bringen weiß, um des Gewinnens gewiß zu sein. So will sich denn nichts zu rechter Gediegenheit gestalten.

Schon haben wir auf Kotzebue's Fruchtbarkeit hingewiesen. Seit dem spanischen Dichter Lope de Vega hat kein anderer ihn hierin übertroffen. Allein auch diese Erscheinung ist in vieler Hinsicht mehr Schein als Wahrheit, wie sich bei genauerer Ansicht leicht ergiebt. Es sind so ziemlich immer dieselben Stoffe, die er behandelt, so wie im Ganzen dieselbe Manier. Daher

eine große Einförmigkeit in Komposition, Charakteristik und Darstellung. Seine Stücke gleichen einem Handschuhe, den ein Tausendkünstler in die verschiedensten Formen umwandelt. Das Wesen bleibt immer der Handschuh. Börne (in den „Dramaturgischen Blättern") vergleicht ihn mit „einem geschickten Frauenschneider, der das nämliche Kleid nach jeder wechselnden Mode umgestaltet". Jedenfalls kann es nicht für echte Vielseitigkeit gelten, wenn Jemand frech und leichtsinnig genug ist, um es über sich zu gewinnen, in Politik und Moral, in jeglicher Art von Ansicht und Überzeugung die Farben zu wechseln nach dem Winke des Augenblicks oder dem Gelüste eines unverständigen Publikums. Es mag in dieser Hinsicht nicht viel verfangen, wenn Kotzebue später mit einer Art Selbstgefälligkeit „ein Viertel oder Drittel" seiner Stücke „selbst perhorresciren" will; was übrig bleibt, wird dadurch nicht besser. Dieselbe Schluderhaftigkeit geht durch Alles, durch Gemeines und Hohes, Gutes und Böses, Ernst und Scherz, Liebe und Haß. Mit der Substanzlosigkeit des Inhalts korrespondirt die Sprache. Denn obgleich sie hier und da zu schöner Lebendigkeit aufstrebt, entbehrt sie doch im Allgemeinen der plastischen Gründlichkeit wie gleichmäßigen Haltung und sinkt nicht selten zu dem ledernsten Prosaismus herab. Das Eine in Allem ist das Nichts. Darum konnten Kotzebue's Stücke auch nur so lange gefallen und täuschen, als sie von der Bühne herab den augenblicklichen Genuß befriedigten, wofür sie allerdings Anlage haben. Besonders aber waren sie damals ein glücklicher Griff in die dramatische Stimmung der Zeit. Man hatte der Spektakelstücke satt, ohne daß man bei der moralischen und politischen Erschlaffung nach höhern Gaben sehr verlangte. Da verstand es Kotzebue, durch ein Quodlibet von allen möglichen Empfindungen, Witzen und Einfällen, von Polemik gegen Sitte und Tradition, von Erhabenheit und Frivolität, vorgetragen in einer seichtfließenden und für Jedermann bequemen Sprache dem laxen und müssigen Geschlechte zu schmeicheln und dessen Sünden zu ganzen oder halben Tugenden zu machen.

Überhaupt ist nicht zu verkennen, daß Kotzebue bei der ganzen Nichtigkeit seines dramatischen Verfahrens doch gewisse Kunstgriffe des Handwerks in seiner Macht hatte, worauf wir zum Theil

schon beiläufig hingewiesen haben. So kann man ihm eine Art instinktive Geschicklichkeit nicht absprechen, womit es ihm meist gelingt, eben den augenblicklichen theatralischen Forderungen mit Erfolg zu genügen. Der Fortgang der Handlung ist in der Regel lebendig und rasch, die Charakteristik, wenn auch ohne psychologische und empirische Gründlichkeit, doch mit einer gewissen Keckheit und darum dramatischen Wirksamkeit angelegt, schlagende Effekte glücklich berechnet. Daß es ihm aber hierauf ganz eigentlich ankam, gesteht er selbst, indem er (in dem „Vorberichte zu seinen Schauspielen") schreibt: „Die Wirkung meiner Stücke ist hauptsächlich für die Bühne berechnet; diesen Zweck erreichen sie, und aus diesem Gesichtspunkte sollte man sie beurtheilen."

Weiter muß der Takt anerkannt werden, womit es ihm gelingt, untergeordnete Lebensbezüge und augenblickliche Situationen zu fassen und auszusprechen. Viele seiner Lustspiele können das Lob der Laune ansprechen, obwohl bei dem Mangel an komischer Bedeutung und Totalität keins die rein ästhetische Werthschätzung aushält. Sie sind fast alle nur eine Sammlung von Witzen und oft treffenden, eben so oft aber auch ganz platten Späßen und verfehlten Einfällen, auf das physische Lachen berechnet, mehr nur lockere Gewebe von Intriguen, als Werke einer freien idealen Komposition des Lächerlichen. Theils um den Effekt zu erhöhen, theils auch aus leichtfertiger Kunstlosigkeit werden in den Witzhaufen hin und wieder einige rührende Ingredienzien geworfen, wodurch die Komik sich selbst vernichtet und in ihr Gegentheil verkehrt, wie z. B. im „Don Ranudo de Colibrados", welches Stück, nach Holberg frei bearbeitet, die Thorheit der adligen Standesvorurtheile in eben so vielen Jammerscenen als lächerlichen Situationen darstellt.

Viel, sehr viel hat Kotzebue übrigens in Absicht auf die zeitliche Wirkung seiner Stücke den Bemühungen der trefflichen Bühnenkünstler von damals zu verdanken, die der Mittelmäßigkeit durch ihr Spiel ein eigenthümliches Relief zu geben wußten. Hieraus erklärt sich auch, wie die meisten dieser Produkte, nachdem sie einige Jahrzehnte ein schau- und lachlustiges Publikum mit ungemeinem Erfolge unterhalten, fast insgesammt von der Bühne verschwunden sind. Kaum daß das eine oder andere hier

und da noch flüchtigen Beifall gewinnen kann. Die Leseprobe haben sie ohnedies niemals ausgehalten. [1]) Sie liegen nunmehr in vierzig Bänden gleich abgetragenen Modekleidern, die man in alten Schränken aufhebt, um sie bei Gelegenheit zu Verkleidungen und Maskeraden zu gebrauchen.

Einzelnes näher zu berühren, würde unzweckmäßig sein, da aus der großen Zahl kaum eins hervortritt, dem die Muse ihr höheres Siegel aufgedrückt. Die Lustspiele sind meistens Convolute von Späßen, wobei es an jeder komischen Organisation fehlt, und die nur für's Lachen berechnet erscheinen. Selbst in dem bekannten „Hyperboreischen Esel“, der sich doch auf bestimmteste Verhältnisse bezieht — er ist ein persönlicher Ausfall auf die beiden Schlegel [2]) —, mangelt jedwede Aristophanische Laune und künstlerische Physiognomik. Ähnlich verhält es sich mit den Rührstücken. Wer könnte z. B. in „Menschenhaß und Reue“, dem berühmtesten der Art, das er eigener Aussage gemäß sammt den „Indianern in England“ auf der höchsten Staffel einer tödtlichen Krankheit schrieb, und das seinen Namen in London und Paris gleich sehr verherrlichte, wie es ihm in Deutschland alle schwachen Herzen zuwandte, aber auch die Xenienruthe empfinden mußte, etwas Anderes erkennen, als ein Gebräu von weinerlichen Situationen und erbärmlichen Rührmotiven? [3]) Die andern Produkte dieser Kategorie tragen insgesammt gleiches Gepräge. Seine historischen Stücke, z. B. „Gustav Wasa“ oder „Die Hussiten vor Naumburg“, deren schlechte Rührhaftigkeit Mahlmann in seinem „Herodes von Bethlehem“ hinlänglich parodirt hat, sind ebenfalls oberflächliche, geistlose Fabrikate. Da Kotzebue, wie bemerkt, sich allen Formen gewachsen fand, so versuchte er sich auch im romantischen Drama und in der höheren Tragödie. In beiderlei Beziehung hat er indeß wie Ton so Haltung und echte Wirkung

1) Vgl. „Theater von Kotzebue“ (Leipzig 1840 ff.), 40 Bde. (enthaltend 218 Stücke).

2) Es ist bekannt, wie A. W. Schlegel mit der Schrift „Ehrenpforte und Triumphbogen für den Herrn Theaterpräsidenten v. Kotzebue“ antwortete.

3) Das Stück erfuhr nebst mehrern andern von Kotzebue auch eine Übersetzung in's Neugriechische (Wien 1801).

verfehlt. Oder sollte wohl Jemand in „Johanna von Montfaucon" oder in den „Kreuzfahrern", wo Alles auf die fadesten Effekte hinausläuft, wahre Romantik finden? Gleicherweise dürfen wir fragen, ob seine Tragödienversuche, mit wie hohen Prätensionen sie auch erscheinen mögen, irgendwie der tragischen Erhabenheit sich nähern? Oder kann z. B. die „Oktavia", die in Jamben vornehm genug herantritt, uns wahrhaft erheben, indem sie uns beugt? Wankt sie nicht auf der Höhe des Kothurns mit unsicherm Schritt, jeden Augenblick bereit, auf die Stufen der Gewöhnlichkeit herabzusteigen? Mit Recht sagt Börne: „Wenn Kotzebue noch ziemlich rüstig erscheint, so lange er auf der Ebene des gemeinen Lebens vorschreitet, so wird er doch gleich engbrüstig und verliert den Athem, sobald er nur zwei Schritte gethan hat." („Dramaturgische Blätter.")

Wir fühlen uns übrigens nicht aufgelegt, weiter in diesem Wuste dramatischer Erzeugnisse herum zu suchen, worin wir doch nur auf eine echte hundert falsche Perlen finden würden. Daß Kotzebue sich sonst noch vielseitigst literarisch thätig erwiesen, haben wir schon bemerkt. Eine Unzahl von kleinen Erzählungen, ohne Erfindung und Durcharbeitung, ebenfalls bloß für den augenblicklichen Genuß, drängten aus seiner Feder hervor. In den Romanen, unter welchen der früheste, die „Leiden der Ortenbergischen Familie", zu seiner Zeit (1785 ff.) wegen der empfindsamen Tugendhaftigkeit und rührsamen Beweglichkeit, die darin herrscht, vielbeliebt war, der spätere „Leontine von Blondheim" aber vielleicht der genießbarste ist, herrscht breite Flachheit bei Mangel an Gediegenheit in der Auffassung des Lebens und seiner Zustände. Was Kotzebue als Reiseschriftsteller geleistet [1]), beweist in seiner Art, wie wenig ihm die Wahrheit am Herzen lag, und wie sehr ihm dagegen das Pikante zusagte. Bei manchen treffen-

1) Zu den kurz vorhin genannten Schriften dieser Art kann noch hinzugefügt werden das Werk „Erinnerungen von einer Reise aus Liefland nach Rom und Neapel", 3 Theile (Berlin 1805). Die Weise, wie Kotzebue hier über Kunst und Kunstwerke räsonnirt, zeigt, wie viel sich ein eingebildetes Genie in Allem erlauben mag, ohne Sonderliches davon zu verstehen. Daß indeß auch hier hin und wieder ein treffend Wort mit unterläuft, soll nicht verkannt werden.

den Zügen zeugt das Ganze von flüchtiger Beschauung, Eilfertigkeit des Urtheils und Mangel an Ehrfurcht vor den Werken und Überzeugungen der Menschen und Völker.

Daß nun aber ein Mann von solcher Haltungs- und Gesinnungslosigkeit wie Kotzebue für das Priesteramt der Geschichte am wenigsten Weihe haben konnte, ist für sich klar. Wenn er dennoch sich auch hier zum Werke berufen fand, so ist das nur ein Zeichen mehr, wie wenig literarische Bescheidenheit in seinem Wesen lag. Seine vierbändige „Geschichte Preußens" kann sich selbst auf dem Sockel der Anerkennung von Johannes v. Müller zu keinem ehrenwerthen historischen Denkmale erheben, und seine „Deutsche Reichsgeschichte" ist nur ein Standbild der Frechheit, die sich erlaubt, ohne Kenntniß und Studium Geist, Schicksale und Bildungsverhältnisse einer der ersten Nationen in der Weltgeschichte mit keckem Urtheile zu beplaudern und Gericht zu halten über das Große und Größte vom Sitze des Leichtsinns und sittlicher Blasirtheit. Ohne Patriotismus und politische Wahrheit bemüht sich ein Mann, der nie das Vaterland am Busen trug, ein Schmachdenkmal dem Besten zu setzen, was es erzeugt. Wenn Karl der Große kein Muster war in allen Tugenden, so durfte es darum ein Kotzebue nicht wagen, in ihm einen der größten Söhne unseres Volks der Schande preiszugeben. Die Nemesis, welche Kotzebue auf einem Wege suchte, den wir nimmer billigen werden, hat er allein durch dieses Werk verdient.

Was er sonst in Kritik und Anderm gesündigt, wie er namentlich dort bei einigen richtigen Notirungen die Verdienste der Besten und des Besten mit seichter Witzmacherei oder kecker Phrase herabzuziehen suchte, beweist außer Anderm „Der Freimüthige", den er anfangs allein, bald hernach in der saubern Genossenschaft mit Merckel herausgab. Was Rachsucht, Neid und Eitelkeit im Bunde mit einander zu sagen und zu wagen vermögen, ist hier mit musterhafter Vordringlichkeit ausgeführt.

Unter Denen, welche auf der Bahn dieser dramatischen Mittelmäßigkeit und prosaischen Plattheit wandelten und vornehmlich die Iffland'sche Spießbürgerlichkeit nachdruckten, ist besonders Johanna v. Weissenthurn (1773—1847) zu bezeichnen, deren produktive Thätigkeit in ihren Anfängen noch ziemlich in diese

Zeit hinaufreicht. An Fruchtbarkeit wetteifert sie mit Kotzebue. Seit 1803 sind ihre Schauspiele, von verschiedenen Sorten, in vierzehn Bänden uns vorgelegt worden.

Drittes Kapitel.

Die deutsche Novellistik der letzten Jahrzehnte des achtzehnten Jahrhunderts.

Seit dem Anfange der siebenziger Jahre hatte sich der Roman in unsere Literatur in ergiebiger Breite vorgedrängt. Es schien, als wollte er dem Drama, welches unter Lessing's Anführung die Wiedergeburt der nationalen Poesie begonnen und seitdem, wie wir gesehen, mit geschäftiger Betriebsamkeit das Feld derselben zu behaupten gesucht hatte, das Recht, an der Zeit zu sein, streitig machen. Während er im Auslande, zumal in England, längst in der Blüte stand, war er bei uns hinter der Lyrik und eigentlichen Epik ziemlich zurückgeblieben. Gleichsam schüchtern hatte er sich an Gellert's Hand neben einer zahlreichen dramatischen Geschwisterschaft, und von Oden und Liedern geistlicher und weltlicher Art dicht umringt, hervorgewagt. Das „Leben der schwedischen Gräfin" dieses still-frommen Dichters (1746) steht als bescheidener Versuch ziemlich einsam in der Mitte jener mannigfaltigen andern poetischen Produktionen. Als aber nicht lange darauf die englische Novellistik mehr und mehr Eingang in Deutschland fand, indem zuerst und schon vor den sechziger Jahren Richardson's und Fielding's Familienromane, später Goldsmith's berühmter „Pfarrer von Wakefield", und besonders die humoristischen Produktionen Sterne's, Smollet's, Swift's mit geschäftiger Übersetzungslust herübergeführt wurden, zugleich ähnliche Werke aus Spanien, und zwar neben mehreren sogenannten picarischen Romanen, vornehmlich der „Don Quixote"

des Cervantes in Aufnahme kamen, während aus Frankreich „Der komische Roman“ von Scarron, „Der Gilblas“ von Le Sage in mehreren, bald vergriffenen Übertragungen, zugleich mit einwanderten, gewann diese Dichtungsart in unserer Literatur alsbald eine solche Ausbildung, daß sie mit den andern, namentlich der dramatischen, vollkommen wetteifern mochte.

Wieland, der sich dieser Seite besonders bemächtigte, stellte sich gewissermaßen an die Spitze unserer neuen Romanliteratur und gab hauptsächlich Antrieb und Beispiel. Mehrere Richtungen knüpfen so zu sagen an ihn an, wie z. B. der historische Roman, dessen wir daher im ersten Theile eben im Zusammenhange mit Wieland's Produktionen Erwähnung gethan, indem die meisten Versuche der Art, wie z. B. Meißner's und Feßler's, Nachahmungen von jenen waren. Überhaupt aber breitete sich von nun an dieser Dichtzweig in üppigem Wachsthume nach allen Seiten hin aus und schien sich das bekannte homo sum, nihil humani a me alienum puto zur Devise zu nehmen. Die Gefühlswelt suchte sich in sentimentalen Darstellungen nach dem Vorbilde von Yorick's „Empfindsamen Reisen“ um Werther herum anzubauen; der Familienroman dehnte sich auf Richardson-Fielding'scher Grundlage in großer Gemächlichkeit aus; der politische blieb nicht zurück, besonders seit Haller in seinem „Usong“ und andern ähnlichen Produkten vorangegangen; der historische gewann seit Wieland's „Agathon“ bedeutendes Terrain, die ritterromantische Seite sollte in den Spieß-Cramer'schen Tendenzen Vertretung finden, die Humoristik aber in den verschiedensten Formen das ganze Gebiet überherrschen und sich zuletzt im J. Paul zu einer glänzenden Spitze hinauftreiben. Fast überall aber war es die pragmatische Verständigkeit, die Lehrhaftigkeit oder der didaktische Trieb, welcher die Grundrichtung bestimmte, und J. Paul bemerkt nicht mit Unrecht, daß der Roman dieser Epoche „als ein unversificirtes Lehrgedicht zu einem dicken Taschenbuche für Theologen, Philosophen und Hausmütter“ wurde [1]). Man darf sagen, daß zuletzt Goethe's „Wilhelm Meister“, so wie er alle jene Weisen, Stoffe

---

1) „Ästhetik“, Bd. II, S. 537.

und Motive in sich zu höchster Kunstgestalt vereinte, so auch die Didaxis zu der ihr möglichen poetischen Stufe erhob. Dieser berühmte Roman steht daher, so wie er die Bildungsstrebungen der letzten Decennien des vorigen Jahrhunderts in sich zu einer dichterischen Kleinwelt sammelt, als die poetisch-klassische Encyklopädie aller bezeichneten novellistischen Formen, wie sie sich seit den siebenziger Jahren geltend gemacht hatten, an der Grenze des Jahrhunderts, sinnvoll rück- und vorwärts deutend.

Blickt man nun auf diese weite Saatebene unserer Romanliteratur, wo die Fülle des Wachsthums sich wild durcheinanderdrängt und Unkraut aller Art die besseren Sprossen gern überwuchern möchte; so scheint es fast unmöglich, die wesentlichsten Punkte mit sicherer Hand herauszuheben, um sie für ein bestimmtes übersichtliches Bild festzuhalten und zu ordnen. Es mag daher genügen, einzelne Richtungen nach ihrem Allgemeincharakter zu unterscheiden und durch einige bezügliche Beispiele der Anschau näher zu bringen. Wir würden, wofern man die Sache nicht allzustrenge nehmen wollte, gewisse Kategorien bestimmen, um unter ihnen das Verwandte zusammenzustellen, und so z. B. zunächst ein flüchtiges Wort über die phantastischen Romanproduktionen reden, welche, zum Theil durch Goethe's „Götz von Berlichingen" und Schiller's „Räuber" veranlaßt, sich im Gebiete der Räuber-, Zauber-, Ritter- und Geistergeschichten hauptsächlich während der achtziger und neunziger Jahre aufeinanderhäuften. Beachtet man den ungemeinen Beifall, mit dem dieserlei Geburten empfangen wurden, so ist darin nur ein Zeugniß zu finden, wie wenig damals, als unsere klassische Literatur im ersten Aufblühen war, das große Publikum für die Aufnahme der letztern sich eingerichtet hatte. Es war die Hingabe an den Stoff, nicht an den Geist und die Idee, welche die Lesewelt noch im Ganzen beherrschte. Hierüber, haben wir erfahren, mußte ja Goethe mehrfach, namentlich hinsichtlich seines „Werther", bittere Klage führen.

Ohne uns auf eine besondere Darstellung des Hierhineinschlagenden einzulassen, erinnern wir nur an Einiges, in welchem die ganze Richtung vertreten erscheint. Wer hätte nicht von C. H. Spieß gehört? Nachdem er sich im Dramatischen vergebens versucht, beschritt er mit kühnem Auftritte die Bahn des Ritter-

romans und mag hier leicht als der berühmteste Repräsentant gelten. „Clara von Hoheneichen" eröffnet den Reihen, „Die Löwenritter", „Das Petermännchen" (eine Geistergeschichte aus dem dreizehnten Jahrhundert), „Die zwölf schlafenden Jungfrauen" und Anderes folgte. Wer das Ritterthum in Weinhumpen, in Burgverließen, in übertriebener Liebesabenteuerlichkeit, in reumüthigem Beten und schnödem Fluchen, in verwegenen Unternehmungen und wunderbaren Führungen, in brutaler Derbheit und phantastischem Geisterspuke suchen will, der darf sich hier einen reichen Fund versprechen. — Mit ebenbürtiger Produktivität schließt sich C. G. Cramer an. Wir begegnen sofort in seinem „Hasper a Spada" dem ganzen schweren Gepolter und buntscheckigen Durcheinander, worin man damals die Romantik des Mittelalters zu schildern liebte. Es ist ein gewaltiger Tumult von Waffen, Rittern, Kämpfen und barbarischen Kraftreden; mitten hindurch klingt das zarte Wort der liebenden Jungfrauen und die Stimme des überschwänglichen Deutschthums. Auch fehlt es nicht an moralischer Gerechtigkeit. Bosheit und Tugend, die sich in ihren Extremen aufspreizen, werden nach Gebühr mit Strafe und Belohnung bedacht. Im „Adolph von Dassel" rumort es in ähnlicher Weise. Dagegen wird in dem „Erasmus Schleicher" und „Paul Ysop" von demselben Verfasser jenem Ritterspektakel die Frivolitätsmoral und ironisirende Zweideutigkeitsphilosophie in breiter Wielandsmanier gegenübergestellt. — Als Dritten in diesem Bunde dürfen wir Fr. Schlenkert nennen. Den beiden vorhergehenden an imaginativer Begabung nachstehend, hielt er sich mehr an die mittelalterliche Geschichte als an die Ritterphantasien. So nahm er sich Kaiser Heinrich IV., Rudolph von Habsburg und Ähnliches zu romanhafter Darstellung. Am berühmtesten ist sein „Friedrich mit der gebissenen Wange" geworden. Der Verfasser hatte weder Kenntnisse noch Geist genug, um die historische Wahrheit der mittelalterlichen Zeit- und Lebensverhältnisse in freier dichtender Reproduktion vergegenwärtigen zu können. Übertreibungen in Sitten- und Charakterschilderungen, Mangel an aller inneren Belebung, an Eigenthümlichkeit und Individualität lassen diesen Produktionen weder einen historischen noch poetischen Werth. In der breitesten dialogischen Form dehnt sich die Erzählung, die

kein anderes Verdienst hat, als die Langeweile selbst in ihrer ganzen Unerträglichkeit zu veranschaulichen.

Neben diesem Triumvirate in der Ritterromantik tritt Veit Weber (Leonhard Wächter) mit seinen „Sagen der Vorzeit" freilich etwas stiller und bescheidener, aber bedeutsamer und beachtenswerther in die Reihe der damaligen Novellistiker ein. Ohne besonderes Talent, hatte er doch bei besserer Kenntniß der Sache auch mehr Takt als jene Andern, um die natürliche Farbe der ritterlichen Sitten und Zeitverhältnisse, freilich immer mit Beimischung von mancherlei Karikatur, hervorzubilden. Seine Erzählungen, ohne bedeutsame Erfindung und technische Haltung, meistens in der Berliching'schen Tonart ausgeführt, gewannen sich zu ihrer Zeit einen vorherrschenden Beifall und erweckten die Lust vielfacher Nachahmung [1]). Auch der Zauber- und Schauerroman, der in der geheimnißvollen Dunkelsucht jener Zeit zum Theil begründet lag und durch Schiller's „Geisterseher" geweckt worden war, sollte seine Vertretung finden. Wir erinnern nur an Zschokke's „Schwarze Brüder" und an seine „Männer der Finsterniß", seines „Kuno von Kyburg" nicht zu gedenken [2]).

Mit jenen Ritterromanen in Verbindung stehen die Volksmärchen, die, meist in gleicher Zeit und aus gleichen Elementen entsprossen, sich neben ihnen die Gunst des unterhaltungssüchtigen Publikums erwerben mochten. Vornan steht hier wieder ein Mann des älteren Weimarer Kreises, J. K. A. Musäus (1735—87), der, ein höchst fruchtbarer und talentvoller Schriftsteller, in seinen „Volksmärchen der Deutschen" (1782—86) für diese später so beliebt gewordene, durch Tieck zu klassischer Ausbildung erhobene und in unserem Jahrhundert durch J. Grimm zu echt volksthümlicher Ansprache herangezogene Novellistik in unserer Literatur zuerst den Ton angab, ohne indeß ihn recht zu treffen. Der Hauptfehler dieser seiner Dichtungen, zu denen er den Stoff unmittelbar aus dem Munde des Volks sammelte und wodurch er für lange Zeit eine Art nationaler Lieblingsschriftsteller wurde,

1) 1840 ist eine neue Ausgabe derselben erschienen.

2) Man vgl. Appell, „Die Ritter-, Räuber- und Schauerromantik" (Leipzig 1869).

liegt in der verkehrten Sucht, in die unbefangene Natürlichkeit der Sage die Absicht der Laune spielen zu lassen und mit der Ironie des Humors am unrechten Orte zu kokettiren. Abgesehen davon, daß hierdurch die schlichte Volkstradition und der naive Wunderglaube, in deren treuer Aussprache das eigenthümliche poetische Moment dieser Dichtungen einzig liegen kann, verfälscht und abgeschwächt wird, ist damit auch mehrfach eine unästhetische Breite in die Darstellung gekommen, die sonst bei der höheren Form, wodurch sie sich vor den meisten ähnlichen Produktionen jener Zeit auszeichnet, allerdings ein besonderes Verdienst ansprechen kann [1]. Unter den vielen Nachahmungen, zu denen Musäus Veranlassung gab, haben „Die neuen Volksmärchen" der Frau Benedikte Naubert, welche auch durch ihre historischen Romane (z. B. „Thekla von Thurn", der im dreißigjährigen Kriege spielt, „Hermann von Unna" und „Eginhard und Emma") zu einigem Namen gelangt ist, mit Recht den meisten Anklang gefunden. Was besonders Tieck in diesem Fache geleistet, wird weiter unten, wo dieser Dichter seine ausführliche Charakteristik zu erwarten hat, in Erinnerung kommen.

An die Ritterromantik schloß sich in wahlverwandtschaftlicher Sympathie der Räuberroman an. Es mag hier Einer statt Aller genannt werden. Goethe's Schwager, Vulpius, ein fruchtbarer Schriftsteller, der bereits durch seine bändereichen „Romantischen Geschichten der Vorzeit", sowie seinen Roman „Abenteuer des Prinzen Kalloandro" dem Zeitgeschmacke gehuldigt hatte, stellte in seinem berühmten „Rinaldo Rinaldini" das Musterwerk der Räuberromantik auf, an das sich bald eine wahre Straßenfahrt von Mord- und Diebesgeschichten anschloß. Die Lyrik, welche Vulpius in seinem Romane angebracht, tönte noch weit in unser Jahrhundert herab und fand besonders im Volke ihren Nachhall, das überhaupt für diese Art imponirende Romantik des Dunkels der mittelalterlichen Vergangenheit wie der Wälder und der Waldeinsamkeit einen gewissen Geschmack bis in die Gegenwart bewiesen hat.

Wenn wir, wie an dem eigentlichen historischen Romane, so auch an der sentimentalen Novellistik, die sich seit dem Anfange

1) S. M. Müller, „J. K. A. Musäus" (Jena 1867).

der siebenziger Jahre in unzähligen, meistens geschmacklosen Nachahmungen Yorick's und Goethe's hervordrängte — wir finden darunter sogar „Zwei Tage eines Schwindsüchtigen, etwas Empfindsames" (1772) — vorübergehn, so geschieht es, weil ihrer gleichfalls dem Wesentlichen nach bereits im ersten Bande hinlänglich gedacht worden ist; wie denn überhaupt die Produkte der Drangdichter, selbst wenn sie noch in diese Zeit herüberreichen, hier nicht in eine wiederholte Berichterstattung eintreten können. Wir nehmen deshalb, bevor wir zu der wichtigsten Partie dieser Übersicht, zu den humoristischen Produktionen, gelangen, zuvörderst hauptsächlich noch den Familienroman auf, der sich in verschiedenen Formen und Variationen vorgeschoben und die mannigfaltigsten pragmatischen Momente, wie sie gerade damals in ökonomischer, moralischer, pädagogischer und religiöser Hinsicht die deutsche Mittelwelt durchzogen, in sich verarbeitet hat. Die Produkte dieser Kategorie legen sich in der größten und gemächlichsten Breite auseinander und bilden in ihrer späteren Fortführung namentlich eine Widerlage gegen den Andrang des so eben bezeichneten phantastischen Lärms des romantischen Ritterspektakels sowie gegen die Flut der Geister-, Zauber- und Ordensfaseleien. In diesem Bezuge haben sie ihr dramatisches Gegenfabrikat in den Iffland'schen und andern Familienstücken jener Zeit, mit denen sie auch in Absicht auf Ton, Haltung, Charakteristik und Sprache, überhaupt in der ganzen Art, die Mittelmäßigkeit auf den Thron der Dichtung zu erheben, genau übereinstimmen. Nach einer andern Seite hin stehen sie dem Stoffe nach mit bedeutsamen Dichtungen auf gleichem Boden, z. B. mit Vossens „Luise" und Goethe's „Hermann und Dorothea". Es war eben eine Zeit entschiedener Entwickelung des Bürgerthums", das in der Revolution seinen gebührenden Sieg erringen wollte.

Nach Ursprung und ganzer Behandlungsweise ruhen jene Romane, wie wir gleich im Anfange dieses Kapitels angedeutet, auf den englischen dieser Gattung, besonders auf denen Richardson's, deren psychologisch-moralische Verständigkeit so ziemlich allgemein auch ihre Grundfarbe ausmacht. Daneben übten die Fielding'schen Produktionen, welche theils schon während der sechziger Jahre, theils später, besonders durch Bode's Übersetzungen, bei uns

eingeführt wurden, ihren Einfluß aus, indem sie namentlich eine gewisse derbe Natürlichkeit vielfach mit eintreten ließen. In diesen vorgeblichen Dichtungen werden nun meistens die alltäglichsten Themen aus dem bürgerlichen Leben abgespielt — sogar findet sich darunter eine „Reise Lottchen's in's Zuchthaus“ [1]) — leider doch ohne erquickliche, bedeutsame Variation. Es ist stets dieselbe Melodie einer langweiligen Nachmittagskirche, die man vernehmen muß, so schläfrig sie auch lauten mag. Die Verschiedenheit in dem breiten Einerlei besteht hauptsächlich darin, daß bald etwas mehr Psychologie, in Locke-Feder'scher Weise, und Moral, bald etwas mehr Religion oder eine bedeutendere Dosis von Empfindsamkeit eingemischt wird. Auch diese Richtung unserer Romanliteratur hat sich bis in die Gegenwart fortgesetzt, und wie Fouqué's Zauber- und Rittergeschichten („Undine“, „Der Zauberring“ u. s. w.) die Gestalten der Spieß-Cramer'schen Phantasie gleich Revenants uns entgegenführen, so sind die Familiengemälde seit Goethe's „Wahlverwandtschaften“ in unseren Tagen vielfach restaurirt worden, nur mit dem Unterschiede, daß die Salonsvornehmigkeit sich vielseitig vordrängt. Die Freude, welche man z. B. an den Produktionen der schwedischen Schriftstellerin, Friederike Bremer, erwiesen, giebt übrigens hinlänglich Zeugniß, daß auch jene gewöhnliche Mittelwelt der „schweren Honoraziores“, wie J. Paul es bezeichnet, noch Freunde und Verehrer genug hat.

Wollen wir nun das Gebiet dieser bürgerlichen und Familien-Novellistik vollständig überblicken, so müssen wir abermals bis auf Gellert zurücksehen, und zwar nicht bloß deswegen, weil er durch seine schon angeführte „Schwedische Gräfin“ die Reihe dieser Richardson'schen Romanfabrikationen gewissermaßen eröffnete, sondern auch in so fern, als er durch seine ganze eigenthümliche literarische Stellung und Wirksamkeit die bürgerliche Popularität, die christlich-verständige Moralisation, den ganzen ethischen und socialen Pragmatismus bei dem deutschen Publikum vornehmlich in Aufnahme brachte und über das gesammte Volk verbreitete. Seine Briefe, seine moralischen Vorlesungen, seine Abhandlungen und Reden dienten hierzu eben so sehr als seine poetischen Ver-

1) Von Kirsten, in 3 Bdn.

suche, wie sie in Fabeln, Schauspielen, geistlichen Liedern und moralischen Dichtungen auftraten und in ganz Deutschland die wärmsten Sympathien fanden. Auf diese Weise war der Boden vorbereitet, aus dem nun alsbald die fruchtbarste Saat der bürgerlichen Romanliteratur emporwachsen sollte, wie wir sie kurz vorhin im Allgemeinen geschildert. Einiges Besondere aus der großen Masse möge der bestimmteren Anschauung wegen kurze Erwähnung finden.

Zunächst begegnen wir den Produktionen von J. Timotheus Hermes (1738—1821). Theolog und Prediger von Beruf, suchte er Kanzel und Katechismus gewissermaßen in den Roman zu versetzen. Sein theologischer Lehrer Arnold in Königsberg fand ihn für diese Seite der Literatur eigens berufen und weissagte in ihm einen deutschen Richardson. Hermes that dann das Seinige, dieses Prophetenwort zu einer Wirklichkeit zu machen, indem er sich durch Nachahmung jenes bekannten englischen Dichters, sowie des gleichzeitigen Fielding ganz zu anglisiren suchte. Ohne die Vorzüge der Wahrheit, der psychologischen Motivirung und der zutreffenden Charakteristik, welche jene ausländischen Romandichter bei allem Prosaismus der Auffassung auszeichnet, zu erreichen, hält sich Hermes gleich ihnen ganz und gar auf der breiten Oberfläche des hinwallenden Mittellebens, bemüht, die gewöhnlichste Prosa mit dem Mantel der Dichtung zu umgeben. Statt idealer Wiedergeburt des Wirklichen zeigt er uns nur sein alltäglichstes Gesicht, salbadert dabei in moralischen und religiösen, auch ökonomischen Reden und Gesprächen bis zum Übermaß, auch darin seinem Richardson ähnlich, daß er gern mit Frauenzimmern konversirt und ihnen überhaupt viel Platz und Aufmerksamkeit gewährt. Ohne Sicherheit und Bestimmtheit weit und breit ausschreitend, trifft er mitunter die Natur und verfällt ebenso oft in Künstelei, ist er hin und wieder lobenswerth im Ausdrucke, dem Allgemeinen nach aber ohne Frische und Haltung. Der Verstand führt das Regiment und die Phantasie ist verlegen, wie sie nachkommen soll. Sein erster Roman, „Geschichte der Miß Fanny Wilkes", erschien 1766 und traf bedeutsam genug mit Wieland's „Agathon" zusammen, dem er, wenn auch poetisch nicht vergleichbar, doch in der breiten Lehrhaftigkeit sehr ähnlich

ist; wie denn Wieland überhaupt durch dieses Werk die pragmatische Romanschreiberei ungemein befördert hat. In jenem Buche wollte Hermes nur eine Art Anlauf zu einem größeren Werke nehmen, in welchem er „die ganze Moral des Weibes in der Form selbstgemachter Erfahrung" niederzuschreiben gedachte. Es sollte „beim Publikum anklopfen, ob dieses für „Sophiens Reise" (eben den späteren umfassenden Roman) dereinst wohl ‚Herein!' rufen" werde. Jener sein erster Versuch ist nun eine Art Grandisonade, denn fast die gesammte Gesellschaft darin bildet ein Kontrefei des Richardson'schen „Grandison" bis auf die Assonanz des Namens der Hauptperson (die er Handsom taufte) herab. Die Form erinnert freilich näher an Fielding. Die nach der Manier des Letztern eingewebte Komik ist höchst lahm und nimmt sich bei der sichtbaren Hinneigung zum Rührenden schlecht genug aus.

Das Publikum, bei welchem Hermes nun durch jenes Buch angeklopft, rief wirklich: „Herein!" Er ließ daher auch nicht lange auf sich warten, sondern trat schon nach einigen Jahren (1770 ff.) mit seinem berühmten sechsbändigen Roman „Sophiens Reise von Memel nach Sachsen" in den großen Saal der deutschen Lesewelt ein, wo ihn besonders die Frauen willkommen hießen. Daß er damit ein nicht geringes Glück machte, beweist die Stimmung der Zeit, welche im Ganzen einem schlafseligen Quietismus huldigte, während eine jüngere Generation dem Sturm und Drange untergeben war. Es ist dieses Buch in der That eine wahre Encyklopädie des Pragmatismus. Besonders scheint es für Geistliche und Frauenzimmer geschrieben zu sein. Diesen letztern werden z. B. hauptsächlich viele Heiraths- und Ehestandslehren gegeben. „Das Weib, wie es sein soll" ist bereits hier zum Romanthema gemacht. Die Geistlichkeit soll möglichst zu Ansehn gebracht werden — der Verfasser selbst gehörte ja zu ihr —, und Manches wird gesagt, was man einigen neuesten Synodal- und Konsistorial-Tendenzen angelegentlich empfehlen möchte. Der Roman ist in Briefen geschrieben, wodurch seine natürliche Langweiligkeit nur noch langweiliger wird. Der praktische Unterricht gefällt sich in überflutenden selbstständigen Räsonnement, verwebt sich in nichts mit der Handlung, sondern tritt meistens wie eine besondere Predigt oder eine Abhandlung über die Begebenheit hinaus und

überwältigt sie mit der Schwere seines Ballasts. Dazu kommt, daß die vielen, meist schlecht hineingetragenen Episoden weder Einheit noch Übersicht gewinnen und festhalten lassen. Die Charakteristik ist ohne Wahrheit und Sicherheit. Gemeines und Edles liegt in den Personen dicht zusammen, die alle Augenblicke aus ihrer Rolle fallen, was besonders den Hauptpersonen widerfährt; wie denn die Heldin selbst der reinste Widerspruch ist und sich nebenher durch allerlei stylistische, philosophische und witzsüchtige Klügelei unausstehlich macht. Daß sie (im dritten Theile) von ihrem Bruder mit Stockschlägen mißhandelt wird, worüber sie einen Bluthusten bekommt, ist vollends ein arger Fall aus der Höhe der Ästhetik. Der Pfarrer Gros zu Haberstroh stellt sich in seiner Art nicht besser dar. Am gelungensten gezeichnet ist der Schiffer Puff van Vlieten, der ein Bild aus dem Leben zu sein scheint. Er bleibt sich in seinem drolligen Wesen ziemlich treu; überhaupt sind alle Nebenfiguren natürlicher ausgeführt. Die beilaufenden satyrischen Witzeleien des Setzers, worin der Verfasser, wie es scheint, englischen Humor affektirt, sind so zudringlich als albern und schal. Die Sprache ist sehr ungleich, nicht selten gesucht, meist ohne gründliche Färbung, das Ganze gleichsam kapitelmäßig nach Überschriften auseinandergelegt. Die eingestreuten Lieder nach Melodien von J. A. Hiller sind keine Meisterstücke lyrischer Kunst. So mißglückt nun auch das Werk vom Standpunkte der Dichtkunst sein mag, immer bleibt es, wie wir bereits bemerkt, in seiner Art ein sprechendes Denkmal von dem Geschmacke und den Tendenzen des damaligen Publikums, welches bei solcher Gemeinheit gleichzeitig von Goethe's „Werther" auf's höchste angeregt werden konnte. Eben wegen dieser kulturhistorischen Bedeutung des Buchs haben wir seiner etwas weitläufiger gedacht, als es an sich verdient. J. Paul („Ästhetik") möchte wohl nicht ganz Unrecht haben, wenn er den Beifall, den die Hermes-Romane fanden, zum Theil dadurch erklärt, „daß der Mensch seinen Zustand gern zu Papier gebracht und ihn aus der verworrenen, persönlichen Nähe in die deutlichere objektive Ferne geschoben sieht".

Andere mehr oder minder redselige Werke ähnlicher Art von demselben Verfasser übergehen wir, da sie in dem vorher-

gehenden mit ihren Themen und Beziehungen schon ziemlich enthalten sind.

Neben „Sophiens Reisen" stellt sich in den siebenziger Jahren ein anderer Roman dieser Gatttung, der seinerseits zu einer nicht unbedeutenden Berühmtheit gelangte, mit jenem Vorgänger an Umfang wie an pragmatischer Absichtlichkeit wetteifert und deshalb als literarisches Wahrzeichen gleichfalls einige Aufmerksamkeit verdient. „Die Geschichte Karl Ferdiner's" von Dusch trat 1776 zuerst in drei Theilen hervor, ward aber bei späterer Umarbeitung (1785) zu sechs Theilen in drei Bänden erweitert. Dusch (1725—87), vorzüglich durch seine moralischen Gedichte und moralisirenden Schilderungen in sogenannter poetischer Prosa bekannt, gehört seinem ganzen Standpunkte nach wesentlich der vor-lessing'schen Epoche unserer Literatur an, und Lessing selbst hat ihm in den „Literaturbriefen" seine poetische Unfähigkeit hart genug vorgerückt. Sein Roman liegt in gerader Linie mit den Produktionen, die uns hier beschäftigen. Vor den meisten andern jener Zeit zeichnet er sich durch eine gewisse Erfindung und wohlberechnete, obschon hin und wieder gekünstelte Planmäßigkeit und architektonische Anordnung aus. In beiden Hinsichten übertrifft er auch den vorhergenannten Hermes'schen Roman, im Vergleich mit welchem er fast poetisch zu nennen ist. Freilich wird auch in ihm mehr docirt und gesprochen als gerade nöthig, indeß der Verfasser weiß doch wieder durch ein geschicktes Einflechten von unterhaltenden Episoden die didaktische Langweiligkeit zu mindern. Hierzu tragen auch mehrere pikante, obwohl nicht immer ästhetisch gehaltene, auf Rührung berechnete Situationen das Ihrige bei. Die Absicht des Ganzen scheint darauf hinauszugehen, zu zeigen, wie man selbst in der Leidenschaft die Ehre des Charakters behaupten könne. Im Übrigen ruht die ganze Komposition ihrerseits auf der Grundlage der Richardson'schen psychologisirenden Moralpoesie.

Wir lassen eine Menge anderer Produkte dieser Art aus den siebenziger Jahren unbeachtet, um an die Versuche der Frau Sophie La Roche (1730—1807) in wenigen Worten zu erinnern, und zwar vornehmlich deswegen, weil mit ihnen unsere Frauenschriftstellerei gerade in dieser Sphäre gewissermaßen be-

ginnt [1]). Die vornehme adlige Gesellschaft, wie wir sie in den neuen und neuesten Romanen einer Gräfin Ida v. Hahn-Hahn, einer Frau v. Paalzow u. s. w. wiederfinden, hat hier theilweise ihren poetischen Vorsaal, so wie die abstrakte Idealisirung, welcher wir in unserer heutigen, derartigen Frauen-Novellistik begegnen, ihre Vorbilder, nur daß sich unsere Verfasserin vor den meisten ihrer Kolleginnen aus der Gegenwart durch lebendigere Auffassung und eine Art liebenswürdige Schwärmerei auszeichnet, auch sich nicht mit allzu großer Vorliebe in den Salons herumtreibt. Hiervon abgesehn, theilen ihre Romane ganz die Tendenz der damaligen, mehrgenannten Richardson'schen Firma. Die „Geschichte des Fräuleins v. Sternheim", welche 1771 unter Wieland's Vermittelung zuerst erschien, reiht sich deshalb von dieser Seite her an Hermes' Produktionen an, ohne jedoch die umständliche Breite mit ihnen gemein zu haben. Man hat darin mehrfach eine Nachahmung von Richardson's „Clarissa" finden wollen. Und in der That, die Heldin erinnert eben so oft an jene Clarissa, als der Held Derby an den Lovelace, nur daß in der Charakteristik beider die Züge weniger fein und genau erscheinen als dort. Dabei überherrscht der sentimentale Idealismus zu sehr die Wahrheit des Wirklichen, und die Phantasie gefällt sich mehr als billig in der Abenteuerlichkeit der Begebnisse und Situationen. Nichts desto weniger waltet doch im Ganzen eine unverkennbare Frische des Gefühls, wie denn Goethe nicht Unrecht hat, wenn er meint, die Verfasserin habe den Plan des Buchs „wie ein Gerüste zu ihren Sentiments" betrachtet. In dem späteren Werke „Rosaliens Briefe an ihre Freundin Mariane" (1779) finden wir eine ähnliche Ungenirtheit in Behandlung des Begebenheitlichen und in der Aussprache von Gedanken und Empfindungen. Man fühlt sich hierbei eigenthümlich an die Enkelin der Verfasserin, an Bettina, erinnert, nur daß diese eine reichere Phantasie und höhere lyrische Stimmung erweist. Übrigens herrscht in jenen Briefen ein „gewisser Hochgeschmack", wie es die „Allgemeine Deutsche Bibliothek" zu ihrer Zeit schon ganz richtig be-

---

1) S. „Sophie la Roche, die Freundin Wieland's" von Ludmilla Assing (Berlin 1859), ein sehr verdienstvolles Werkchen.

zeichnet hat. Die Schönheit der Empfindung wie der Gesinnung ist dabei keine geringe Zierde dieses Romans, der zumal durch manche gelungene Schilderung von Personen und Gegenden, namentlich der Schweiz, noch immer sein Interesse hat. „Die moralischen Erzählungen" der Frau La Roche (1785) geben schon durch ihren Titel an, wohin sie zielen. Weiteres, wie z. B. „Melusinens Sommerabende", welche, wie ihr Erstlingswerk, gleichfalls von Wieland herausgegeben worden sind (1806), übergehen wir, um sogleich an eine andere, in diesem Fache einst nicht unbeliebte, Verfasserin zu erinnern, an Helene Unger, welche, obwohl sie erst 1813 starb, doch mit ihrem bekannten und zu seiner Zeit vielgelesenen Romane „Julchen Grünthal, eine Pensionsgeschichte" (1784) hier ihre Stelle findet. Dem Werke ist jedenfalls eine gewisse konkrete Anschaulichkeit nicht abzusprechen; wie es denn auf bestimmter Erfahrung gegründet zu sein scheint.

Weiter in der vorliegenden Epoche hinauf treten wir mit J. Christoph Friedr. Schulz (1762—98), einem Schriftsteller [1]), der sich durch Weltbildung und Welterlebnisse auszeichnet und in seinen Schriften feinen Geschmack sammt dem Talente gewandter gesellschaftlicher Unterhaltung bekundet. Seine vertraute und ausgebreitete Bekanntschaft mit der französischen Literatur, die er auch zum Theil, besonders nach älteren, in Deutschland wenig bekannten Werken, in freier Bearbeitung bei uns zu nationalisiren suchte, trug wohl viel zu dem guten Tone und der reineren Behandlungsweise des menschlichen Lebens bei, die sich hier angenehm darlegt und nur mitunter etwas in's Gesuchte, Gekünstelte und Pretiöse übergeht, auch wohl hier und da aus der Bahn angemessener Einfachheit in das Überladene ausschweift und die Grenzen wohlgehaltener Prosa überschreitet. Schulzens Reisen verdanken wir mehrere sehr lehrreiche und anschauliche Mittheilungen über fremde Länder und Sitten. Besonders aber dürfte seine „Geschichte der großen Revolution Frankreichs" sowie noch mehr seine Schrift „Über Paris und die Pariser" fort-

1) Dieser Joach. Christoph Friedrich Schulz ist wohl zu unterscheiden von Friedr. Aug. Schulz, welcher unter dem Namen Laun in späterer Zeit Gedichte und Romane geschrieben hat.

während Aufmerksamkeit verdienen, indem er aus eigener Beobachtung berichtet und nach eigener Anschauung schildert. Wir haben indeß seiner hier nicht gerade von dieser Seite zu gedenken, sondern eben wegen der Romane, mit denen er sich in die Reihe der Novellistiker seiner Zeit gestellt hat. Könnte das Größere vor dem Bedeutsameren den Vorzug haben, so würde der Roman „Albertine" hauptsächlich in Betracht kommen, und zwar um so mehr, als er, in seinen fünf Theilen, eine treue Nachahmung von Richardson's „Clarissa" bietet. In poetischer Beziehung verdienen dagegen die zwei kleineren Produktionen, „Moritz" (1785) und „Leopoldine" (1790) als Originalwerke freundlichere Berücksichtigung, wie sie denn auch zu ihrer Zeit vorzügliche Aufnahme fanden. Beide sind zunächst darin eigenthümlich, daß sie, ohne eben Kinderromane zu sein, innerhalb kindlicher Verhältnisse stehen und sich im Tone der Kindlichkeit vortragen. Sie zeigen uns die Geschlechter gleichsam im Stadium ihrer Entwickelung, wie sie sich fliehen und suchen. Im Ganzen empfehlen sich diese kleinen Dichtungen durch Leichtigkeit und Feinheit der Darstellung, und es darf ihnen in Absicht auf kunstgemäße Anlage und Anordnung vollkommene Anerkennung zu Theil werden. Weniger befriedigen sie durch eigentlich ästhetischen Gehalt. Man merkt ihnen zu sehr die französische Schule an, welche die Form gern auf Kosten der Sache geltend macht. Wenn die kindliche Naivetät hier und da sich übersteigt, so erinnert auch dieses an jene Schule.

Eine andere Seite des Familienromans legt sich in den bekannten und einst vielgelesenen „Gemälden aus dem häuslichen Leben" vor, womit Starke seit 1793 in einer Reihe von Sammlungen das Publikum erfreute. Man könnte jene Gemälde nach einer Reminiscenz aus Fichte's Bücherwelt füglich „eine Anweisung zum seligen Leben im Hause" nennen, indem die gebotenen Erzählungen in der That nur moralisch-ökonomisch-praktische Lehren in Beispielen darstellen. Sie sind ein häuslicher Tugendspiegel, in welchem man die freundlichsten und reinsten Bilder idyllischer Genügsamkeit und gemüthlicher Beschränktheit sehen kann. Ästhetisch betrachtet aber, entbehren sie Alles dessen, was irgend zur Poesie gehört, der Erfindung, der idealen Auffassung, der Phan-

tasie und freien Gestaltung. Sie sind eben bescheidene prosaische Gaben zu stiller Erbauung.

Noch Vieles dieser Art könnten wir aufführen, wenn es uns darum zu thun wäre, hier vollständig zu sein. Nur im Fluge mag daher noch Einiges vorübergehn, was den Charakter dieser ganzen damaligen Literaturseite vor Anderm zu bezeichnen geeignet ist. Bouterwek's „Graf Donamar" (1791 ff.) steht am nächsten. Dieser Roman, der uns in die Zeiten des siebenjährigen Kriegs versetzen soll, gewann für eine kurze Weile nicht wenig Leser, woran wohl eine gewisse Scheinkenntniß der Weltverhältnisse und das Abenteuerliche der Situationen gleich sehr Antheil haben mochte. Der Held ist eine Art Force-Charakter, mehr Wort- als Werkheld, wie sein weibliches Gegenbild eine feine Karikatur von Kokette und Buhlerin. Der Verfasser verleugnete das Buch später und ließ als Korrektiv dagegen einen andern Roman unter dem Titel „Gustav und seine Brüder" erscheinen, in welchem der Verstand wieder gut machen sollte, was dort die Einbildungskraft übel gemacht. Obwohl nicht ohne Prätension philosophischen Scharfsinns bietet das Werk doch keine wahre psychologische Entwickelung und charakteristische Ursprünglichkeit.

Engel's (1741—1802) „Lorenz Stark" hat längere Zeit hindurch die Aufmerksamkeit der Lesewelt auf sich gezogen. Bereits 1795 erschien er theilweise in Schiller's „Horen", ward aber erst 1801 vollständig herausgegeben. Schiller's kurze, aber treffende und bündige Charakteristik desselben haben wir schon im ersten Theile unserer Geschichte beiläufig erwähnt. Er schreibt darüber an Goethe: „Ein ziemlich leichter Ton empfiehlt es, aber es ist mehr die Leichtigkeit des Leeren, als die Leichtigkeit des Schönen." Dabei spielt er denn überhaupt auf „die göttliche Platitude" Engel's und seiner Konsorten an [1]). Andere dagegen, wie z. B. Merkel, fanden darin ein Muster des Romans. Wir halten es mehr mit Schiller. Es ist eine ganz in der Weise Iffland'scher Schauspieldichtung ausgeführte prosaische Spießbürgerei, die sich in selbstgenügsamer Ruhe und Bequemlichkeit auslegt und in ihrer

---

1) „Briefwechsel", Bd. I, S. 280

besonnenen Kälte der Phantasie keinen fingerbreiten Raum gestattet. Innerhalb dieser engen Sphäre aber erscheint Alles wohl gehalten, nicht ohne Wahrheit und mit großer stylistischer Sauberkeit ausgeführt. Des Verfassers mehrgenannte dramatische Versuche „Der Edelknabe" und „Der dankbare Sohn" sind rechte Geschwister von dieser Produktion, die anfangs, wie Schiller gleichfalls bemerkt, ihrerseits zu einer Komödie bestimmt war und nur zufälligerweise in die erzählende Form gegossen wurde. — Auch Sintenis mag hier wohl eine kurze Erwähnung finden, indem seine Romane „Hallo's glücklicher Abend" (1785) und „Theodor's glücklicher Morgen" (1789), besonders der erste, den sittlich-ästhetischen Seelen manche glückliche Stunde bereiteten, wie wenig sich auch ein kräftig-gesunder Geschmack daran erfreuen konnte.

Als der Fruchtbarste in dieser novellistischen Sphäre erscheint indeß August H. J. Lafontaine aus Braunschweig (1758 bis 1831)[1]. Er war der Großfabrikant in dem bezüglichen literarischen Waarenzweige, der es auch nicht verschmähte, sich in dem Rührdrama zu versuchen, was ihm indeß wenig gelingen wollte, obgleich das Lustspiel „Die Prüfung der Treue" mit manchem Iffland'schen und Kotzebue'schen Stücke wohl in die Schranken treten kann. Als Romanschreiber wurde Lafontaine eine Zeit lang der Liebling des Publikums, welches er das ganze letzte Decennium des vorigen Jahrhunderts hindurch hinlänglich mit seinen Modeartikeln versorgte. Er wußte alle Seiten seines Kreises zu berühren, und es kam ihm bei seinem Mangel an Originalität nicht darauf an, was und wen er nachahmte, wenn er nur unterhalten und nebenher etwas rühren und belehren konnte. Bald hören wir ein Stück von Yorick's Empfindsamkeit, bald von J. Paul'scher und Itzehoe-Müller'scher Humoristik, hier glauben wir dem guten Vikar von Wakefield zu begegnen, indeß dort Kotzebue'sche Liederlichkeit anklingt; auf der einen Seite geht es in Fielding'scher und Richardson'scher Weise zu, während die andere Iffland'sche Rührtragik oder Werthersentimentalität darbietet, Alles freilich zu Lafontaine'scher Wassersuppe ausgekocht.

---

1) Vgl. Gruber „Aug. Lafontaine's Leben u. s. w." (Halle 1833).

Überhaupt ist die Vielseitigkeit dieses Mannes wie die Kotzebue's eine bloß scheinbare; denn wir dürfen nur etwas genauer zusehn, so sind sich alle seine Romane sammt allen Personen so ähnlich, wie ein Ei dem andern. Es konnte auch wohl nicht anders sein, indem der Verfasser, von Natur ohne hohe Begabung, bei seinen vielen Produktionen sich keine sonderliche Mühe gab und auch keine Zeit hatte, bei der Ausarbeitung sich etwas angelegentlicher in die Sache zu vertiefen. Von seinen Romanen gilt daher die banale Phrase, daß man, wenn man einen gelesen, sie alle gelesen hat, mit vollem Rechte. Dieses ist um so mehr der Fall, als der wohlmeinende, muntere Mann kein Bedenken hat, sich, so oft es ihm dient, selber auszuschreiben. Seine Romane sind ganz für den durchschnittlichen Theil des Publikums zurecht gemacht. Das Schwächliche, Passive, Halbe, das Sündigenwollen und Nichtsündigenkönnen, die Thränen und Seufzer, die Koketterie mit Tugend, das Vortreten naturalistischer Gutmüthigkeit, das mattherzige Tändeln mit Liebe, oberflächliches Philosophiren und schimmernde Schilderungen, kurz, alle Ingredienzien der Mittelmäßigkeit hat der harmlose Schreiber zusammengegossen, dem, wie A. W. Schlegel sagt, „es schwerlich um Vortrefflichkeit zu thun war". Sieht man nun noch darauf, wie er seine Fabrikate mit allerlei Blumen und Farben der Sprache aufputzt; so begreift man leicht, daß er die schwachen Seelen für sich gewinnen mochte, die wohl nicht Acht hatten, daß die Art, womit er die Unschuld seiner Personen in die Gefahr bringt, aus der sie meist nur der Zufall rettet, für sie oft recht verderblich werden konnte. Außer Anderm werden die Kinderliebschaften mit einem unverzeihlichen Leichtsinne vorgeführt und behandelt, und auch hier hat Schlegel Recht, wenn er sagt, „Lafontaine sei der Ovid der Kinder" [1]).

Das ganze Geheimniß von Lafontaine's Muse ist die zweideutige Lebendigkeit, mit der er Empfindung und Begebenheiten der Einbildungskraft aufdringt, ohne daß der Geist dabei zu irgend einer Anstrengung aufgefordert wird. Könnte man mit Worten allein dichten, so wäre Lafontaine der rechte Mann dazu. So aber ist die rhetorische Zerflossenheit, die lederne Breite und

1) „Kritische Schriften", Bd. I, S. 290 ff.

Seichtigkeit der ganzen Darstellung nur ein schlechtes Mittel, den gänzlichen Mangel an idealer Auffassung, an irgend welcher Entschiedenheit in Charakteren und Überzeugungen, dabei das Gewöhnliche in den Motiven und in der Erfindung zu ersetzen. Die Produktionen Lafontaine's starben daher, sobald sie ihren Romantag gelebt hatten. Wer denkt noch daran, die Herzensempfindungen in „Gewalt und Liebe", die J. Paulisirende Humoristik und Sentimentalität im „Quinctius Heymeran von Flamming", die Familienscenen in der „Familie Halden", das Ritterwesen in „Rudolph von Werdenberg" oder die rührenden Begebnisse in „Klara du Plessis und Klairant", die abenteuerlichen Herzlichkeiten in „Röschen's Geheimnissen", oder alles jenes zusammen, wie es in „St. Julien" verbunden liegt, jetzt zu genießen und selbst nur zu bloßer Unterhaltung wieder aufzunehmen? Daß Lafontaine in seiner Universalität sich auch an antike Stoffe wagte, beweist außer mehrerem Andern besonders der „Romulus" („Sagen des Alterthums", zweiter Band). Der Verfasser bleibt sich aber auch hier treu, immer der redselige, jovialische Lafontaine, der nun einmal Jegliches im Spiegel seiner eigenen und seines Publikums Mittelmäßigkeit anschauen muß. Daher mögen es sich denn Römer und Römerinnen schon gefallen lassen, von ihm in das Modekostüm der Zeit, wofür er schrieb, gekleidet und mit all den Herzlichkeiten und all dem abenteuerlichen Romanflitter ausstaffirt zu werden, worin er seine mitlebenden Helden und Heldinnen auftreten läßt. Romulus ist ein weich- und großmüthiger Menschenfreund, Remus der zärtlichste Bruder; Beiden sieht man nicht an, daß sie eine Wölfin zur Amme gehabt haben. Die weiblichen Personen stehen jenen modernisirten Römerhelden in romanhafter Verzierung nicht nach. Ilia erscheint wie ein unglückliches Ritterfräulein und Hersilia gleicht auf's Haar einer mondscheinsüchtigen schönen Seele aus jenen achtziger oder neunziger Jahren, mit denen wir uns eben beschäftigen.

Vieles Andere noch drängt sich neben Lafontaine's Produktionen heran, wie z. B. die ganze dichte Schaar der Romane von Gustav Schilling, die Erzählungen von Steigentesch, der auch mit seinen Gedichten (1799) und selbst noch mit seinen

etwas spätern Lustspielen dem Geiste dieser Epoche angehört [1]), zum Theil die novellistischen Arbeiten von Jul. v. Voß, als Lustspieldichter freilich bekannter u. s. w. Wir schließen aber diese Kategorie der Novellistik, die sich in vielen Produktionen der Gegenwart in veränderter Auflage wiederholt, um zu einer bedeutsamern überzugehen, welche wir als die humoristische bezeichnen dürfen, insofern man es mit dem Worte nicht allzu genau zu nehmen gewillt ist.

Ohne uns hier auf eine Theorie des Humors einzulassen, begnügen wir uns, zu bemerken, daß diese Überschrift sich auf alle diejenigen literarischen Produktionen erstreckt, in welchen die Welt- und Lebensverhältnisse aus dem Standpunkte subjektiver Laune aufgefaßt und dargestellt erscheinen, nicht mißkennend den weiten Abstand, der sich zwischen Shakspeare's „Lear" oder „Hamlet" und den Witzspäßen einer Blumauer'schen Travestie der „Äneide" findet. Die Zeit aber, von welcher hier die Rede, hat mancherlei Erscheinungen in unserer Literatur geboren, in denen jener Charakterzug urbedingend vorwaltet. Diese humoristische Tendenz, welche in ihrem allgemeinen Streben auf eine gewisse selbstgefällige Subjektivirung der Dinge, auf eine Spiegelung der Welt aus dem Ich für das Ich hinausgeht, wurde zunächst von englischen Literaturerscheinungen der Art angeregt, die in den Stimmungen, wie sie bei uns seit den siebenziger Jahren eintraten, empfänglichen Boden fanden.

Wir haben gesehen, wie in der Zeit der Stürmer und Dränger das Princip des subjektiv-genialen Beliebens sich geltend machte, welches theils in dem Widerstreben gegen die Privilegien der Überlieferung, theils in der sentimentalisch-launenhaften Auffassung der Welt und des Lebens geschah. Von dieser letzten Seite her trieb schon damals die Humoristik hervor; wie denn außer Anderm z. B. Goethe's kleinere dramatische Produktionen dessen Zeugniß geben. Dazu kam allmälig die Sucht pragmatischer Kleinmeisterei, die sich in Tagebüchern zumal gefiel. Man analy-

1) Steigentesch hat auch den berüchtigten französischen Roman „Les liaisons dangereuses" von Laclos unter dem Titel „Marie" in sittiger Umarbeitung in unsere Literatur eingeführt.

sirte sich selbst, um dann auf dem Grunde solcher anatomischer Selbstbetrachtung Welt und Menschen zu richten; man suchte mit der Sonde des Verstandes das Kleine und Kleinste der Verhältnisse zu entdecken, um es an die Stelle des Großen zu setzen und dieses dadurch zu erklären. Dieser Prunk ging besonders in die damalige deutsche Humoristik über. Mit selbstgefälliger Ichlichkeit lorgnettirt man die Verhältnisse, über denen man zu stehen wähnt; mit weltschmerzlicher Bitterkeit nagt man an den Schranken, die das Individuum umgeben, welches in seiner Enge oder in seiner Einbildung sich selbst als den Mittelpunkt des Weltalls betrachtet. Auch darin, daß die damalige Welt dem strebenden Geschlechte wenig Gehalt und Stoff entgegenbrachte, wodurch die freie Thätigkeit von dem persönlichen Standpunkte auf den der gegenständlichen Wirklichkeit hätte hinausgeleitet werden können, darf man ebenfalls wohl Antrieb zu dieser Art der Dichtung finden. Kurz, die idealistische Überschwänglichkeit einerseits und die verneinende verständig-realistische Weltauffassung andererseits in ihrem Gegeneinandertreffen bilden die eigentlichen Wurzeln des humoristisch-literarischen Treibens in dieser Epoche. Hat doch Goethe in seinem „Faust" gerade diesen Gegensatz des Zeitalters mit echt poetischer Freiheit wiedergeboren und der Generation zur Selbstbeschauung vorgeführt.

Betrachten wir aber den Humor, wie er sich in den letzten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts literarisch bei uns ausführte, näher; so bekundet er eben vorzugsweise mehr den pragmatisch-analytischen Charakter als den ideal-poetischen, wie wir ihn z. B. in Shakspeare, in Don Quixote oder eben in Faust wahrnehmen, bei dem es darauf ankommt, in der freien Konstruktion des Widerspruchs zwischen dem Endlichen und Unendlichen, zwischen der gemeinen Realität und der Idee, diese selbst in ihrem ewigen Rechte und Abglanze um so herrlicher darzustellen. Die nachfolgende Romantik hat diesen Humor anfangs bis zu seiner reinsten Entleerung fortgeführt, um ihn sodann in der Mystik religiöser Selbstentäußerung völlig aufzulösen.

Wie der Familienroman an die englischen Vorbilder Richardson's, Fielding's und Goldsmith's anlehnt, so tritt nun, was wir kurz vorhin berührt, auch diese unsere humoristische Literatur

zuerst an der Hand englischer Führer ein [1]. Sterne war es vor Andern, der zunächst und zumeist anregte und nachgeahmt wurde. Bode, welcher schon in den sechziger Jahren Goldsmith, Fielding und Anderes aus dem Englischen übersetzt hatte, brachte auch Sterne's Werke, zuerst „Yorick's empfindsame Reise" (1768), dann den „Tristram Shandy" (1774) und die „Briefe an Elisa". Auch Smollet's humorisirende Romane, wie den „Peregrine Pickle" und den „Humphey Clinker" verdeutschte er um dieselbe Zeit. Außer diesen beiden Dichtern mochten auch die humoristischen Anklänge, welche in Fielding's Romanen, namentlich im „Tom Jones", durch die Familienbezüge dringen, selbst Shakspeare, mit dem man damals bekannter zu werden anfing, ihr Theil an der Erweckung unserer Humoristik haben.

Neben den englischen Vorbildern wirkten mehr oder minder die sogenannten picarischen Romane der Spanier des 17. Jahrhunderts, die ungefähr gleichzeitig mit jenen englischen fleißig übertragen wurden. An der Spitze derselben steht der „Don Quixote" von Cervantes, welcher mit seinem ersten Bande schon 1605 in Madrid erschienen war, seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts aber mehrfach in's Deutsche übersetzt wurde. Außer diesem berühmten Werke waren es hauptsächlich die Abenteuer- und Schelmromane von Quevedo, denen man die Aufmerksamkeit zuwandte, z. B. „Der große Tacaño", eben so die „Träume, Sueños"). Auch die französischen Dichtungen dieser Art wurden vielfach berücksichtigt; wie denn der berühmte ältere Roman aus dem sechzehnten Jahrhundert, „Gargantua und Pantagruel" von Rabelais, besonders aber die komischen Schriften Scarron's aus der Zeit Ludwig's XIV., z. B. dessen travestirte „Äneide" und „Roman comique", vielfache Bearbeitung und Nachahmung fanden. An die Romane von Le Sage (starb 1747) haben wir schon erinnert. Sie waren selbst meist Nachbildungen spanischer

1) Wir lassen in dieser Übersicht die Versuche im Fache sogenannter komischer Heldengedichte, wie z. B. die witzlahme „Jobsiade" von Kortum (1784) oder die witzschmutzige „Travestie der Äneis" von Blumauer (1784), obwohl nicht ohne Talent und Laune, bei Seite, um so mehr als wir daran oben schon gelegentlich erinnert haben.

Originale, zum Theil, wie der „Gilblas“, sogar nur freie Umarbeitung derselben. „Der hinkende Teufel“ hat neben dem letztern Werke besonderes Interesse gewonnen. Die Art, wie sich in diesem Romane die psychologische Analyse mit Weltkenntniß und pikanten Situationen verbindet, sagte der Neigung unserer Humoristiker besonders zu.

In ähnlicher Weise nun bot sich vor Allen Sterne, der ihnen ganz unmittelbar Ton und Richtung angab. „Alle Lächerlichkeiten im Tristram“ —, sagt J. Paul in seiner „Vorschule“ —, „obwohl meist mikrologische, sind Lächerlichkeiten der Menschennatur, nicht zufälliger Individualität“. In dem Punkte der Mikrologie haben ihn nun die Unsrigen hinlänglich nachgebildet; weniger gelang es ihnen, die individuelle Zufälligkeit als den Spiegel der Menschennatur überhaupt hinzustellen. Es fehlt zu sehr an der freien Erhebung aus der Kleinwelt auf die Höhe der großen Welt- und Menschenverhältnisse. Wir sind nun einmal halbe oder ganze geborene Schulmeister; die Schule ist unsere Domäne, sie soll uns leider noch immer Parlament und Politik ersetzen. Selbst solche Männer, die dem Leben näher standen und sich auf seine Wege begaben, trugen doch, wie z. B. Hippel, die Last der Bücherkenntniß mit sich herum und konnten das Hofmeistern nimmer recht missen. Andere verloren sich in die Alltäglichkeit geistloser Witzelei, wie zum Theil Knigge; selbst Thümmel konnte seine Weltmannslaune nicht recht totalisiren. Wie sehr aber unser größter Roman-Humorist, J. Paul, neben manchen echten Pretiosen mit allerlei kurzer Waare auf dem weiten Markte seines Schriftthums handelt, muß Jeder alsbald gewahren, der sich dessen Werke ohne Vorurtheil und Augenblendung ansieht. Auch das charakterisirt diese unsere Humoristik der ausländischen gegenüber eigenthümlich, daß sie, mit wenigen Ausnahmen, die Persönlichkeit der Verfasser selbst, ihre eigenen kleinen Verhältnisse und Schicksale zu Haupttragpunkten der Dichtungen macht. Auch diese Eigenschaft kommt bei J. Paul vornehmlich zur Darstellung.

Wenn wir nun den historischen Zusammenhang der humoristischen Novellistik in dieser Epoche durch Einzelnes hin verfolgen wollen, so müssen wir, wie bei dem Familienroman, über die

Epoche, von der wir reden, zurückgreifen. Nehmen wir keine Rücksicht darauf, wie sich eigentlich zuerst mit Hamann, dessen wir im ersten Bande weitläufiger gedacht haben, das humoristische Moment seit dem Anfange der sechziger Jahre in unsere Literatur vordrängte, so begegnen wir gleich an der Schwelle des folgenden Decenniums einer Menge solcher Romanproduktionen von mehr oder weniger bekannten Schriftstellern. Die Reihe derselben können wir gewissermaßen mit Wezel's „Lebensgeschichte Knaut's des Weisen" (1773 ff.) eröffnen, wofern wir nicht bis auf Musäus' „Grandison der Zweite" zurückgehen wollen, welcher schon 1760 erschien, später aber (1780) völlig umgearbeitet als „Deutscher Grandison" neu eingeführt wurde. Dieses Buch ist darum immerhin bemerkenswerth, weil es sich als Parodie der deutschen Nachahmungen des Richardson'schen Familienromans gleich an den Anfang dieser ganzen Romanfabrikation hinstellt. Doch ist der Humor hier von ziemlich gutmüthiger Art. In bequemem Schritte verfolgt er seine polemische Bahn ohne Aufwallung und Bitterkeit. Diesen Ton behaupten im Ganzen auch die übrigen humorisirenden Schriften dieses Verfassers, dem J. Paul wegen seiner „sich selber belächelnden Hausväterlichkeit" nicht ansteht „echt deutschen Humor" beizulegen. Gleich zahm und nachdruckslos halten sich die „Physiognomischen Reisen" desselben (1778 ff.) dem Lavater'schen physiognomischen Werke und der durch dieses erregten physiognomischen Epidemie gegenüber. Sie sollen die physiognomischen Schwächen ironisiren, während sie in der That den Gegenstand nur in „schnurrig sein wollender Schreibart", wie ein Recensent im „Deutschen Merkur" sich ausdrückt, behandeln. Auch in den schon erwähnten „Volksmärchen" sucht die ironische Laune unseres Musäus mit gleicher Bescheidenheit und unschädlicher Geschwätzigkeit aufzutreten und die Sympathien der Empfindsamkeit mit leiser Hand zu berühren, dient aber nur, wie wir oben bemerkt, den reinen Klang der romantischen Erzählung durch Künstelei zu verderben. — Wir kehren indeß zu Wezel zurück, geboren 1747 in Sondershausen, gestorben 1819 im Wahnsinn [1]). Als

1) Dieser Schriftsteller ist nicht zu verwechseln mit seinem spätern Na-

Schauspielsdichter durch Versuche im Tragischen (der „Graf v. Wickham“) wie im Komischen bekannt, erwarb er sich besonders im Fache des Romans für einige Zeit Namen und Beifall. Er neigte hier der satyrischen Humoristik zu, indem er sich vornehmlich den empfindsamen Stimmungen und ihren literarischen Ausdrücken gegenüberstellte. Wir berühren nur sein oben angeführtes Buch, in welchem sein Geist und Talent sich am besten erprobt haben. Späteres von ihm, z. B. „Belphegor“, „Hermann und Ulrike“ und „Wilhelmine Arend“, übergehen wir. Die „Lebensgeschichte Knaut's“ fällt so recht in die Epoche, wo die Yorick'sche Humoristik, wie sie im „Tristram Shandy“ vorliegt, in Deutschland herrschend wurde. An der Lebensgeschichte eines armen, geistig wie leiblich verunstalteten Dorfjungen will der Verfasser eine Art Kanon geben, wie die Umstände den Menschen bilden und zu Allem machen. Die Ausführung ist zugleich wesentlich Satyre auf der Menschen gewöhnliches Thun und Treiben, welches in allen Ständen und Stufen als eine Sammlung von Thorheiten und Leidenschaften erscheint, wobei es dem Verfasser allerdings nicht selten gelingt, der Sterne'schen Laune und Darstellungsweise recht nahe zu kommen, wiewohl Weitschweifigkeit und unnütze Witzelei sich zu vordringlich der Darstellung bemächtigen, wodurch dann der lebendige Geist aus Handlung und Charakteristik zu oft wieder vertrieben wird. In der Schilderung des gemeinen Lebens erreicht Wezel mitunter einen hohen Grad der Wahrheit und anziehender Individualität. Die Sucht nach humoristischer Seltsamkeit führt ihn aber auch eben so oft in das Manierirte, und der Ausdruck tritt leicht aus seinem natürlichen Gange in den gezwungenen Schritt erstrebter Feinheit und gezierter Steifheit. Es bleibt jedoch das Buch bei allen seinen Sonderbarkeiten und Mängeln immer einer der besseren Versuche in dieser humoristischen Richtung damaliger Zeit.

Wir würden Nicolai's „Sebaldus Nothanker“ zunächst anreihen, indem er nach Zeit (1773) und Tendenz mit dem eben genannten Buche zusammengestellt werden kann, wenn wir desselben nicht schon im ersten Bande bei der literarischen Charak-

---

mensverwandten, dessen wir oben als Verfasser der Tragödie „Jeanne d'Arc“ Erwähnung gethan.

teristik seines Verfassers erwähnt hätten. Näher der Epoche, die wir behandeln, steht Schummel's komischer Roman „Spitzbart" (1779), welcher die neumodische Erziehung, wie sie damals durch Basedow eingeführt worden, parodiren soll. Gleichzeitig mit dieser Produktion erschien der vielgelesene „Siegfried von Lindenberg" aus der Feder des äußerst fruchtbaren J. Gottwerth Müller (1744—1828), welcher, in Hamburg geboren, später in Itzehoe lebte. In rascher Folge erschienen trotz mehrerer Nachdrücke die neuen Ausgaben dieses Romans, der sich selbst 1830 noch einer neuesten zu erfreuen hatte. Fragen wir nach der Ursache dieser Gunst, so dürfen wir sie wohl in der glücklichen Laune finden, womit der Verfasser zunächst, wenn auch gewissermaßen wider Willen, im Geschmack der damaligen Zeit den privilegirten Stand ironisirt, dann vornehmlich in der leichten, ungezwungenen Manier, mit der er die komischen Situationen fast überall herbeizuführen und pikant zu machen versteht. Freilich herrscht in dem Ganzen mehr das Lächerliche, als der eigentliche Humor, mehr der naturalistische Witz, als die poetische Komik; auch ist der Ton nicht eben von klassischer Haltung, indem die Gemeinheit oft zu naiv wird, und der sprachliche Ausdruck an durchgängiger Bildung und Feinheit wesentlich Mangel leidet. Die Erinnerung an „Don Quixote" tritt hier und da heran, doch nicht zum Vortheile unseres pommerischen Landjunkers, dem jede ideale Organisation abgeht. Anderes desselben Verfassers, wie z. B. „Komische Romane aus den Papieren des braunen Mannes", welche die Schwächen und Gebrechen der damaligen gesellschaftlichen Zustände, wenn auch mit etwas zu großer Redseligkeit und zu geringer poetischer Laune, doch immer belehrend genug schildern, lassen wir unbesprochen, um sogleich eines Schriftstellers zu erwähnen, den man als den rechten Urheber unserer humoristischen Novellistik anzusehen gewohnt ist.

Theodor Gottlieb v. Hippel aus Gerdauen in Ostpreußen (1741—96) hat, obwohl im Fache der Publicistik und Socialliteratur für seine Zeit vornehmlich bedeutsam, doch in der Geschichte unserer Nationalliteratur seinen Namen ganz eigentlich mit dem Ruhme humoristischer Originalität verbunden: weshalb er denn auch für einen Geistesverwandten und Vorläufer von J. Paul gehalten wird,

dem er in der That in Absicht auf die barocke Weise, die Dichtung mit wissenschaftlichen Waaren zu mengen und zu beschweren, auf gut Glück den Witz an das Nächste und Fernste zu knüpfen und die Darstellung mit der buntesten Metaphorik aufzuputzen, sowie in der ganzen konfusen Mischung von verständiger Reflexion, geistreicher Aphoristik und phantasirender Laune höchst ähnlich ist, wie wenig er ihm an poetischer Auffassung und Erfindung, überhaupt an humoristischer Idealität auch vergleichbar sein mag. Hippel gehört zu den Schriftstellern, welche Abstraktion und Leben, Poesie und Weltmannsthum in ihren Dichtwerken zusammenbringen wollen, ohne daß sie doch den rechten organischen Punkt der Ausgleichung beider Elemente treffen können [1]). Daher kommt denn, daß ein unaufgelöster Widerspruch durch die Produktionen zieht, der vergebens durch seltsame Wendungen und allerlei Bilderkram verdeckt werden soll. Hippel wollte, um seinen eigenen Ausdruck in den „Lebensläufen" zu gebrauchen, in den gemeinsten Dingen „besonders" sein, ein Streben, welches er aus dem Leben in die Bücher übertrug. Er war ein Mann, in dessen Charakter und Persönlichkeit die Extreme der Verständigkeit und des Gemüths, der Philosophie und der Phantasie, des Rationalismus und der frommen Mystik, des sittlichen Rigorismus und der leidenschaftlichen Weltlust, wie z. B. des Geizes und der Geschlechtslust, der Theorie und Geschäftspraxis, des Stilllebens und der Weltsitte, zusammenwohnen wollten. „Er ist Bürgermeister", schreibt Hamann von ihm an Jacobi, „Polizeidirektor, Ober-Kriminalrichter, nimmt an allen Gesellschaften Theil, pflanzt Gärten, hat einen Baugeist, sammelt Kupfer, Gemälde, weiß Luxus und Ökonomie wie Weisheit und Thorheit zu vereinigen." [2]) So bieten denn sein Leben wie seine Schriften das gleiche Bild des Kontrastes, wobei das Interesse rein auf diesem Kontraste selber und auf der Standhaftigkeit ruht, womit er denselben ertrug und durchführte. Von diesem Gesichtspunkte aus mochte ihn Kant, dem er befreundet war, wohl einen „Plan- und Centralkopf" nennen.

1) „Sämmtliche Werke", 12 Bde. (Berlin 1827 ff.). Der 13. u. 14. Band, worin die Briefe enthalten, erschienen 1838 u. 1839.

2) Vgl. „Jacobi's Werke", Bd. IV, Abth. 3, S. 330.

Aus der Enge seiner elterlichen Verhältnisse (der Vater war Rektor der unbedeutenden Schule in Gerdauen) bereits im fünfzehnten Jahre auf die Universität Königsberg gelangt, wo ihm Männer wie Hamann und Kant erweckend begegnen sollten, von da nach Petersburg in die Nähe und zum Theil in die Mitte der glänzenden Verhältnisse, welche den Hof der Kaiserin Katharina II. umgaben, versetzt, dann die Theologie, der er in seinem frommen Jugendsinne sich gewidmet, aus Neigung zum Weltleben mit der Jurisprudenz vertauschend, der Liebe zu einem nach Stand und Vermögen weit über ihn gestellten Mädchen zu Gefallen nach Amt, Ehre und Geld strebend, ohne jedoch die glücklichen Resultate von diesem Allen für jenen Zweck zu verwenden, sammelte er in seinem von Natur wohlbegabten Geiste einen großen Reichthum von Kenntnissen und Erfahrungen, die in seinen Werken eben mit der ganzen Physiognomie des persönlichen Erwerbs und Besitzes zur Darstellung kommen. Er beobachtete bei deren Herausgabe ein strenges Incognito, wie denn überhaupt eine eigenthümliche Verheimlichungssucht bei ihm waltete, die er selbst gegen seine intimsten Freunde ausübte. Was sonst den Charakter seiner Schriften angeht, so merkt man darin den Einfluß von Hamann nach seiner sprungartigen Unruhe und absonderlichen religiösen Weltlichkeit und weltlichen Religiosität, eben so aber auch die Einwirkung der Kant'schen Gedankenschärfe mit ihrer Richtung auf die reflexive Analyse des Menschen und seines Handelns. Hinzu kommt im Ganzen die Lektüre Sterne's, dessen Manier Hippel allerdings zuerst mit einer gewissen Selbstständigkeit bei uns nationalisirt hat. Da es uns hier ganz eigentlich um seine Romanhumoristik zu thun ist, so darf Anderes keine allzu große Rücksicht finden. Wir könnten sonst an seine Lustspiele erinnern, unter denen „Der Mann nach der Uhr", worüber Lessing in seiner „Hamburgischen Dramaturgie" ein Urtheil abgegeben, Beifall gewann. Mehr noch würde sein berühmtes Werk „Über die Ehe" unsere Aufmerksamkeit ansprechen, in welchem nicht sowohl doktrinär als geistreich witzig und in mancherlei Paradoxien eine Lobrede dieses Instituts gegeben wird. Wir könnten bei diesem Buche (nach seinen letzteren Ausgaben) in Verbindung mit einem späteren, welches der Verfasser „Über

die bürgerliche Verbesserung der Weiber" schrieb, fast mehr noch unter Berücksichtigung seines Nachlasses „Über weibliche Bildung" mit Recht betonen, daß Hippel die Emancipation der Frauen in politischer, wissenschaftlicher und ehelicher Hinsicht alles Ernstes begründen wollte und damit ein Thema vorschob, welches in unsern Tagen so vielfache Behandlung von Männern und Frauen finden sollte. Er fordert geradezu Gleichstellung der Weiber, sucht die Ebenbürtigkeit ihrer Befähigung mit der männlichen nachzuweisen und eine Reform ihrer Erziehung als nothwendig darzuthun. In Absicht auf die staatsrechtliche Seite, könnten wir seine Abhandlung „Über Gesetzgebung und Staatenwohl" hervorheben, in welcher er die Grundsätze der Revolution verkündigt und J. J. Rousseau zu seinem politischen Mentor nimmt [1]). Auch von „Freimaurerreden" und „Geistlichen Liedern" Hippel's könnte berichtet werden.

Als humoristischer Romandichter hat sich Hippel durch zwei Werke berühmt gemacht, „Die Lebensläufe in aufsteigender Linie", welche seit 1778 erschienen, und „Die Kreuz- und Querzüge des Ritters A. bis Z.", die in den Jahren 1793 und 1794 herauskamen. Beide Bücher sind Archive, in denen eben so sehr die persönlichen Verhältnisse, Erfahrungen und Ansichten, als die Überzeugungen, Neigungen und Richtungen der Zeit, durchwebt von

1) Es dürfte von Interesse sein, Einiges hier mitzutheilen, welches beweist, wie scharf und richtig Hippel (gleich seinem großen philosophischen Freunde Kant) die politische und sociale Frage der Gegenwart schon damals auffaßte und bezeichnete. So sagt er unter Anderm: „Die Gleichen und Freien müssen selbst ihren Staat machen." — „Die Regierungsform der Aristokratie, wenn sie nicht wie Gold im Feuer geläutert worden, ist das Verderben der Menschheit und war darum der Fall aller Staaten der Vorwelt." — „Jeder Gesetzgebung muß eine weltbürgerliche Absicht zum Grunde liegen." — „Die Vaterlandsliebe war oft in dem Grade eine Volkstäuschung, als eine Nationalgottheit. — Es ist ein Vaterland — die Welt. — Wehe den Fürsten, die unter dem Namen Vaterland ihr allerhöchstes Selbst verbargen und diese falsche Münze von Politik unter das Volk zu bringen suchten." — — „Es ist nicht zu leugnen, daß man nicht nur sich, sondern auch das Seinige Allen zusammen abtritt, wenn man ein Volk ausmacht; allein dies geschieht nur, damit unsere Personen und unser Besitz geheiligt, rechtmäßig und rechtskräftig werden." — — „Ein Bürger, der auf seinen Willen Verzicht thut, hört auf, ein Mensch zu sein. — Ein Volk, das Gehorsam ohne alle Klauseln gelobt, ist kein Volk mehr" u. s. w.

allerlei wissenschaftlichem und satyrischem Beiwerke, niedergelegt sind. Beide ergänzen sich gegenseitig, indem das zweite mehr die herrschende Weltstimmung überhaupt, das erste dagegen die persönliche Stellung des Verfassers in der Mitte der damaligen Interessen der Gesellschaft vorführt. Wegen dieser individuellen Bezüge sind die „Lebensläufe" anziehender und reichhaltiger als die „Querzüge". Diese letztern, um von ihnen zuerst zu reden, beziehen sich hauptsächlich auf allgemeinere Thorheiten und Richtungen der Zeit, gegen welche der Verfasser, obschon selbst zum Theil darin befangen, mehr den Ton der Satyre als des freien Humors anschlägt. So richtet er seine satyrische Polemik besonders wider das geheime Ordenstreiben, während er doch selbst mit großem Eifer der Freimaurerei ergeben war, eben so gegen den Ahnenstolz, indeß er den von seinen Voreltern aufgegebenen Adel seiner Familie wieder erneuen ließ, nicht minder gegen den Freiheitsschwindel, während er, wie wir so eben gesehen, in gleichzeitigen anderen Schriften, z. B. in der genannten Schrift „Über Gesetzgebung und Staatenwohl", die Grundsätze der Revolution verkündigt. Mit Rousseau's Staat verband er die Idee eines christlich-rechtlichen Weltstaats [1]). Wie wir bemerkt, gehörte der Kontrast nun einmal zu seiner Natur wie zu seinem Leben. Der Staatsidealist war der regelrichtigste Beamte, der von sich rühmen konnte, „daß er, sobald er die Feder auf dem Rathhause niederlege, auf der Stelle seinen Abschied nehmen könne, indem Alles verrichtet sei". Was die ästhetische Seite dieses Romans angeht, so steht er, wie schon angedeutet worden, hinter den „Lebensläufen" darin zurück, daß in ihm das Interesse der Handlung den breiten Besprechungen der Zeitneigungen zu sehr geopfert wird, wodurch dann auch die Charakteristik wieder beeinträchtigt erscheint, indem es ihr an der individuellen Bestimmtheit fehlt, welche sich in den „Lebensläufen" allerdings an sich trägt. Doch herrscht darin eine geringere Konfusion, als in diesen.

1) Über Hippel's Staatsansicht, besonders über sein Verhältniß zur Idee eines christlichen Staats, hat Rupp eine Abhandlung geliefert in dem „Literarhistorischen Taschenbuche" von Prutz (1845). Die Einheit des christlichen Reiches, des wahren Gottesreiches, und des politischen ist ihm das Ideal des Staates.

Hippel's „Lebensläufe" sind recht eigentlich ein Werk autobiographischer Humoristik. Der Verfasser ist der Held, dessen persönliche Schicksale, namentlich in den ersten Theilen, den rothen Faden bilden, um den allerlei Charakteristisches aus dem Leben anderer Personen, allerlei Lokales namentlich aus den östlichen Grenzländern, allerlei aus Wissenschaft und Lebenspraxis gewunden und gewebt wird. Überblickt man das Ganze, so muß man ihm trotz des eigenthümlichen Gepräges, wodurch es sich vor ähnlichen Produktionen der Zeit vortheilhaft auszeichnet, die künstlerische Organisation absprechen. Es fehlt vorab an einem begebenheitlichen Gange, an Entwicklung. Dabei zieht durch Alles der Widerspruch, den wir an des Verfassers Persönlichkeit aufgewiesen; die heterogensten Ansichten, Überzeugungen und Lebensneigungen liegen unversöhnt neben einander. Damit verbindet sich der Mangel an innerer Ausgleichung der sonstigen mannigfaltigen Elemente und verschiedenartigen Ingredienzien, die hier, wie schon bemerkt, aus allen Gebieten menschlichen Strebens und Lebens zusammengetragen werden. Besonders kam es dem Verfasser darauf an, die neue Königsberger Philosophie, die er aus Vorlesungen und Umgang mit ihrem berühmten Urheber Kant kennen gelernt hatte, hier, diesem selbst vorgreifend, zu publiciren. Der zweite Theil des Buchs ist eine Art Kant'sche Kritik der reinen Vernunft vor Kant, und dieser fand sich später veranlaßt, zu erklären, daß Hippel eigentlich an ihm ein Plagiat begangen. Ohne systematischen Zwang treten die wichtigsten Ideen der kritischen Spekulation aus der Enge des Hörsaals auf die Bühne des Lebens, um sich dem großen Publikum darzustellen, das freilich trotz der gesuchten Vermittelung doch schwerlich nähere Bekanntschaft mit ihnen gemacht haben dürfte. Der Styl mußte die kompositive Zerfahrenheit theilen. Ohne ebenmäßige Haltung und Bewegung taumelt er hier sprungweise vor uns hin, während er dort in schwerfälliger Periodik fortschleicht, überall durch die steinige Holprigkeit der vielen fremdartigen Stoffe behindert. Zugleich wird der Aufputz mit allerlei Farben und Metaphern, das kecke Spiel des Witzes sammt der allegorischen Beleuchtung oft mit Glück, aber auch nicht selten bis zum Übermaße in Anwendung gebracht. Dabei artet die Laune gar oft in Seltsamkeit

und gesuchte Künstelei aus. Sieht man indeß von diesen allgemeinen Mängeln ab, so findet man sich durch manche Besonderheiten angenehm entschädigt. So versteht Hippel vornehmlich die Kunst der Lokalzeichnung von Gegenden, Sitten und namentlich Personen; wie denn z. B. der kurische Pastor und seine Frau, der kurische Literatus, auch die Gestalt Minchen's, treffend und eigenthümlich geprägt erscheinen. Nicht minder gelungen sind einzelne Situationen und Scenen ausgeführt, und auch hier begegnen wir mehr als einmal dem Doppelgänger von J. Paul, so z. B. in der Leichenabdankung des Organisten in L. an Minchen's Grabe, welche die Beilage b. enthält. Überhaupt erinnern diese Beilagen, die schon auf dem Titel angegeben werden, sehr an die Extrablätter, Appendixe und ähnliche Zuthaten, welche uns jener berühmte Nachfolger Hippel's zu seinem Texte mitgiebt. Einen eigenthümlichen Zug, auf den Gervinus unter der Bezeichnung „Sterbephilosophie" hindeutet, bildet die Liebhaberei an Todesscenen, der man auch theilweise in den „Querzügen" begegnet. Um übrigens das seltsame Buch, welches man immer noch vor vielen neueren und neuesten Produktionen mit Theilnahme lesen kann, ganz zu verstehen, ist erforderlich, daß man des Verfassers Biographie nach der theilweisen eigenen Abfassung und nach den Ergänzungen und Berichtigungen Anderer [1]), als Kommentar zur Hand nimmt.

Von Hippel könnte unsere Darstellung nicht unzweckmäßig sofort zu J. Paul übergehen, den jener selbst seinen Sohn oder Bruder nennt, wenn es uns nicht darauf ankäme, den Letzteren als Sammlung und Spitze der ganzen humoristischen Novellistik dieser Epoche vorzuführen. Ehe wir uns daher ihm zuwenden, wollen wir noch auf einige andere Schriftsteller hinweisen, welche besondere Seiten in diesem Genre vertreten. Die viele schlechte Waare der Art, welche auf der Grenze der siebenziger und achtziger Jahre liegt, wie z. B. den Wirrwar und die Unsauberkeiten in „Leben, Thaten und Meinungen Menadin's" oder die affektirte Launenhaftigkeit und begebenheitlichen Trivialitäten in der „Geschichte eines Genies", auch manche autobiographische Humoristik, wie

1) Besonders Schlichtegroll's und Borowski's. — Die „Lebensläufe" wie die „Querzüge" sind 1846 neu herausgegeben.

den „Anton Reiser“ von Moritz (1757—93), worin übrigens das psychologische Moment sowie die persönliche Vereitelungslust, welche damals sich der sogenannten „Genies“ vielfach bemächtigt hatte, nicht ohne Wahrheit und Interesse dargestellt sind, selbst Klinger's antigenialischen „Plimplamplasko“ bei Seite lassend, richten wir unsere Aufmerksamkeit vornehmlich auf drei Männer, die während der zwei letzten Decennien des vorigen Jahrhunderts mit Recht zu literarischem Ansehen in diesem Fache gelangten und mit ihren bezüglichen Werken zum Theil auch jetzt noch der Berücksichtigung würdig sind, wir meinen Lichtenberg, Knigge und Thümmel. Diese drei Männer, wie verschieden sie sonst in sittlicher wie ästhetischer Weltauffassung sein mögen, haben dies mit einander gemein, daß sie auf dem Boden einer nicht gewöhnlichen Menschenkenntniß stehen und mit ihren specifischen Talenten eine freiere und feinere Geistesbildung überhaupt verbinden, ohne übrigens das Recht eigentlicher poetischer Genialität ansprechen zu können.

Georg Christoph Lichtenberg, aus Ober-Ramstädt, einem Dorfe nahe bei Darmstadt, gebürtig, starb 1799 als Professor der Physik in Göttingen. Dieser in vieler Hinsicht eigenthümlich ausgezeichnete Mann war, so scheint es, von Natur eben so sehr wie durch feine, vielseitige Menschenkenntniß und durch großen Reichthum wissenschaftlicher Bildung vor Andern befähigt, im Gebiete der Humoristik eine bedeutende Stellung zu gewinnen. Verstand und Gemüth lagen bei ihm näher zusammen, als Manche meinen. Daß dieses sich gleichsam schämte, zu offen hervorzutreten, und daher jenem oft mehr, als zu wünschen, den Vorgang ließ, kann über sein wirkliches Vorhandensein Den nicht täuschen, der des Mannes Leben und Schriften genauer und mit hinlänglicher Umsicht betrachtet. Wie ihm seine Reisen nach England dienten, den angeborenen Sinn für scharfe Erfassung der Dinge und Menschen in größerem Umfange und bedeutsameren Verhältnissen anzuwenden, dabei seine wissenschaftliche Stellung über die Schulenge hinauszuführen und ihr eine bestimmtere Richtung auf die Welt zu geben, wollen wir hier nur andeuten, insofern auch dadurch der humoristische Beruf mitbedingt werden mochte. Wenn ihm nun, diesem zu genügen, nicht in dem Maße gelang, als

man bei solchen Eigenschaften erwarten konnte, so liegt hiervon der Grund wohl in dem Mangel positiver Überzeugung und entschiedener Lebensansicht, wodurch es ihm hätte möglich werden können, von einem bestimmten Standpunkte der Persönlichkeit aus, die Erscheinungen zu nehmen und sie aus dem Grunde der freien Idee zurückspiegeln zu lassen. Denn es kommt, so scheint es uns, bei der poetischen Humoristik nicht bloß auf die reine Eigenthümlichkeit einer wenn auch ausgezeichneten Individualität, auf eine mit scharfer Verständigkeit verbundene Nervenreizbarkeit, kurz nicht vorzugsweise auf die spleenartige Seltsamkeit und, um so zu sagen, geistreiche Hypochondrie an, sondern vor Allem und zunächst darauf, ob ein festes Selbstbewußtsein subjektiver Freiheit der Welterscheinung gegenüber die Betrachtung stütze und begründe. Gesellt sich hierzu dann eine individuell-eigenthümliche Stimmung des Subjekts, ein hinlänglicher Grad der Phantasie, so mag daraus die Laune hervorgehen, welche als die eigentlich poetische Quelle des wahren Humors anzuerkennen ist.

Lichtenberg konnte nun jenen persönlichen Angelpunkt, um welchen sich dem Humoristiker die Welt zu drehen hat, nicht recht gewinnen. Er schwankte zwischen Realismus und Idealismus, zwischen dem mathematischen Gedanken und den Forderungen des Gemüths mehr, als man auf den ersten Blick glauben möchte, hin und her, überließ sich jetzt dem Alles zersetzenden Verstande, um bald darauf dem Gefühle das Ohr zu leihen, verneinte in diesem Augenblicke das Unendliche, um sich ihm im andern mit dem Drange ahnungsvoller Seele hinzugeben. So in sich nicht festgestellt und doch Alles und alle Meinungen in den Kreis seiner Auffassung und Betrachtung ziehend, dabei von Welt und Menschen späterhin mehr und mehr sich abwendend und in dem Kleinleben der Studirstube und Häuslichkeit verpuppend, verfiel er allmälig in einen unseligen Skepticismus, der, obwohl nicht mächtig genug, das Wort des Zweifels ein- für allemal als sein Glaubensbekenntniß auszusprechen, doch in Alles seine Stimme mischen wollte und eben nicht gestattete, jene freie Höhe der subjektiven Weltanschauung und der idealen Ironie zu ersteigen, von welcher aus die rechte humoristische Projektirung der Dinge allein zu Stande kommen kann. So mag es denn nicht Wunder

nehmen, wenn man bei Lichtenberg mehr humoristische Anwandlungen findet als durchgeführte humoristische Ideen. Er war kein humoristisches Genie, sondern ein geistreicher, witziger Kopf. Er humorisirte mehr mit dem Verstande, als mit lebendiger Phantasie. Sein Humor war deshalb auch mehr ein kritisch-beleuchtender, ein kommentatorischer, als ein konstruktiver, mehr eine witzige Dialektik als eine poetische Schöpfung. Die „Pusillanimität", die er sich selbst beilegt, bezeichnet auf's treffendste, warum ihm der rechte Welthumor nicht gelingen mochte. Er war ganz eigentlich nur ein gelegentlicher Plänkler auf diesem Felde, zu einer rechten Schlacht konnte er es nicht bringen. Freilich nahm er dazu mehrfachen Anlauf, indem er sich bald in umfassender Satyre den sentimentalen, aftergenialen Ausschweifungen und allen Modethorheiten der Zeit gegenüberstellen wollte, bald zu satyrisch-humoristischen Romanen rüstete; allein immer versagte ihm Lust und Muth, in der einen oder andern Hinsicht mit Entschiedenheit an's Werk zu gehen. Auch griff sein mathematischer Pragmatismus zu derb in die aufgespannten Saiten des poetischen Instruments, als daß die gehaltene Ausführung einer dichterischen Idee hätte gelingen können. Daß seine leibliche Organisation — er war durch Schuld einer Wärterin verwachsen —, sowie dauernde Kränklichkeit ihn zu einer gewissen Empfindlichkeit stimmen mochte, welche gerade aus den Zeilen, womit er sich selbst ironisirt, am merklichsten hervorsieht, ist wohl nicht zu verkennen. Nennt er sich doch selbst „einen pathologischen Egoisten" [1]). Schon deswegen bleibt zu wünschen, er hätte auch das Projekt, die Geschichte seines Lebens, die er „mit einer Aufrichtigkeit, welche Manchem vielleicht eine Art Mitscham erwecken werde", zu schreiben gedachte, nicht wie Anderes unausgeführt gelassen. Für seine humoristische Weise mag es noch bezeichnend erscheinen, daß er, wie auch J. Paul, die Gewohnheit hatte, Alles, was ihm Bemerkenswerthes vorkam, aufzuschreiben, ohne jedoch sich so wie dieser mit Excerpten zu überladen. Seine Notamina liefen ziemlich bunt durch einander. Sie begegnen sich vielfach in den sa-

1) Vgl. seine interessante Selbstcharakteristik: „Charakter einer mir bekannten Person."

tyrisch-humoristischen Ergießungen, welche in den „Vermischten Schriften“ vor uns liegen [1]).

Diese Aufsätze sind meistens gegen unmittelbare Erscheinungen der Gegenwart gerichtet und enthalten vielfach treffende Punktirungen des Thörichten und Falschen, was hier sich bekundete; doch ist es weniger eine gehaltene und ideegetragene Kunstausführung als springender Witz, der spottend und neckend herumtreibt. Überhaupt nahm Lichtenberg so ziemlich gegen Alles, was die damalige Zeit an falscher Sentimentalität, eitlem Schriftstellerwesen, verkehrter Poeterei, Pfaffenthum, Ordenspielerei, gauklerischen Mystifikationen und abergläubischer Wundersucht, überhaupt an Aus- und Überschreitungen hervorbrachte, eine ironisch-polemische Stellung; und in dieser eigenthümlichen Polemik, die er meist mit eben so viel Schärfe des Geistes als wissenschaftlicher Kenntniß übte, hat er ganz eigentlich seine national-literarische Bedeutung. Hier war er reich an Gedanken und treffenden Einfällen, wie kein Anderer je gewesen, und Goethe hat Recht, von ihm zu sagen: „Wo er einen Spaß macht, liegt ein Problem verborgen.“ Auf seine antiphysiognomische Humoristik haben wir bereits im ersten Bande bei der Schilderung Lavater's hingewiesen, gegen den er übrigens auch wegen seiner theologischen Eiferei und Enthusiasterei die Waffe der Satyre gebrauchte. Die Broschüre „Timorus“, welche später in die Sammlung der „Vermischten Schriften“ aufgenommen worden, hat vorzüglich diese letzte Seite Lavater'scher Verirrung zum Ziele, während der Aufsatz „Über die Physiognomik wieder die Physiognomen“ die Sucht physiognomischer Deuterei, wie sie durch Lavater's berühmtes Fragmenten-Werk und Zimmermann's physiognomische Apostelpredigten und Prahlereien hervorgerufen war,

1) Lichtenberg's „Vermischte Schriften“ wurden von Ludw. Christian Lichtenberg, Sächsisch-Gothaischem Leg.-Rathe, und vom Professor Kries in Gotha herausgegeben (Göttingen 1800 ff.). Eine neue Ausgabe, von seinen Söhnen veranstaltet, ist seit 1844 in 6 Bänden 16° und 1853 in 8 Bänden erschienen. Im ersten Bande kommen gleich am Anfange einige anziehende Bemerkungen Lichtenberg's von und über sich selbst vor, welche besonders seine Stellung zu der Sentimentalität und Kraftgenialität der damaligen Epoche charakterisiren.

zum Gegenstande einer eben so feinen, als treffenden satyrischen Behandlung macht. Lichtenberg, selbst mit physiognomischen Studien vielseitig befreundet, konnte von seinem Standpunkte aus, welcher eben der des streng beobachtenden Verstandes war, der halbpoetischen, halbphilosophischen und halbempirischen, kurz der ganzen unwissenschaftlichen Weise, die in jenem Werke sich anmaßlich ausbreitet, seinen Beifall nicht geben, noch weniger der Art zustimmen, womit die höchsten geistigen Bezüge in das unsichere Gebiet der sinnlich-leiblichen Symbolik hinübergeführt und aus den ungeprüften, hypothesenreichen Auffassungen die kühnste und gefährlichste Anwendung auf das Praktische gemacht wurde. — Doch wir sehen von diesen und mehreren anderen antisentimentalen, antigenialischen und sonstigen kleinkriegerischen Feldzügen, desgleichen von den meist trefflichen gelehrten Abhandlungen Lichtenberg's im Fache der mathematischen und naturwissenschaftlichen Studien ab, um desjenigen Werks zu erwähnen, wodurch er sich vornehmlich den Ruhm eines deutschen Humoristen erworben hat [1]).

Die „Ausführlichen Erklärungen der Hogarthischen Kupferstiche", welche seit 1794 in besonderen Lieferungen herauskamen, haben sich bis auf die Gegenwart in der Gunst des deutschen Publikums behauptet. Sie verdienen diese Gunst allerdings durch die dem deutschen Leser zusagende Gemüthlichkeit und sittliche Anschauung, womit sich die humoristische Auffassung und Darstellung hier verbunden hat. In diesen Erklärungen zeigt sich, daß Lichtenberg selbst in der Sentimentalität stand, gegen deren Ausartung in schwache Weichmüthigkeit, Gesuchtheit und Übertriebenheit er vorzüglich polemisirte. Wollen wir nun auch Goethe's hartes Wort über dieses Werk, daß nämlich „Hogarth's Witz auch Lichtenberg's Witzeleien den Weg gebahnt", und daß das Interesse an des Letzteren Werke „eigentlich ein gemachtes" sei [2]), nicht

1) Das „Göttingische Magazin der Wissenschaften und Literatur", das er mit seinem Freunde Georg Forster herausgab, verdankt ihm treffliche Beiträge; eben so lieferte er Vieles in den „Göttingischen Taschenkalender", dessen Herausgabe er seit 1778 gleichfalls besorgte. Aus beiden Journalen sind Aufsätze in die „Vermischten Schriften" aufgenommen worden.

2) Goethe, „Werke", Bd. XXVII, S. 50.

ganz zu dem unsrigen machen; so können wir doch auch keineswegs dem stereotypen Lobe uns zugesellen, womit man dasselbe in unseren Literaturgeschichten zu begleiten pflegt. Wir wollen gern anerkennen, daß sich einzelne Partien dem Besten, was Sterne in seinen empfindsamen Reisen gegeben, zur Seite stellen lassen, daß der Witz hier mehr, als sonst bei Lichtenberg der Fall ist, von idealer Unterlage gehoben wird; auch die leichte Darstellungsweise, welche im Ganzen waltet, wollen wir nicht unbeachtet lassen; nichtsdestoweniger aber dürfen wir nicht verhehlen, daß eine gewisse Eintönigkeit das Werk durchzieht, daß der Humor sich nicht immer auf poetischer Höhe hält, sondern häufig erlahmt und zu prosaischer Mattigkeit herabsinkt, daß selbst auch die stylistische Ausführung keineswegs ebenmäßige Lebendigkeit, Frische und Gediegenheit hat, sondern oft in farblose Breite auseinandergeht. Daß hieran der Gegenstand seine Schuld mitträgt, mögen wir nicht leugnen, trotzdem daß Lichtenberg selbst von dem Hogarth'schen Werke als dem „eines großen Künstlers" redet. Wir haben, obwohl wir das Charakteristische in einigen Zeichnungen nicht verkennen, doch dem Ganzen nach in der fratzenhaften Oberflächlichkeit und dem gemein-realistischen Standpunkte, welche die meisten dieser berühmt gewordenen Kupfer verrathen, nichts Bedeutsames finden können und freuen uns, in dieser unserer Ansicht Goethe's Sinne zu begegnen, der mit Recht bemerkt, „daß man zur Betrachtung und Bewunderung jener Werke weder Kunstkenntniß noch höheren Sinnes bedürfe, sondern allein Verachtung der Menschheit mitzubringen habe".

Manches Andere könnte noch erwähnt werden, wodurch Lichtenberg sich als feinen Beobachter und gewandten geistreichen Darsteller bethätigt, wie z. B. seine Briefe aus England an Boie, worin besonders Garrik und das englische Theater nach eigener Anschauung auf's treffendste charakterisirt und geschildert werden, läge nicht dieses und Ähnliches, z. B. seine schon im Vorbeigehen erwähnten mathematisch- und physikalisch-wissenschaftlichen Leistungen, außerhalb des Kreises dieser Betrachtung. In Absicht auf Gesinnung erwies er sich als Freund des Fortschritts und als Feind jeglicher feudalen Mittelalterlichkeit, in welchem Gebiete immer sie sich zeigen mochte. Wenn er sich gegen die

Bekehrungsmethode durch die Guillotine erklärte, so war er doch keineswegs ein Feind der Grundsätze der Revolution selbst. Sein antitheologischer Standpunkt erinnert in mehr als einer Hinsicht an die neuesten Erscheinungen der Art. „Wäre es nicht gut", fragt er, „die Theologie etwa mit dem Jahre 1800 für geschlossen anzunehmen und den Theologen zu verbieten, fernere Entdeckungen zu machen?" Er war ein unabhängiger Charakter, wie er sich denn als solchen auch in seinen Schriften fast überall bewährt. Seine dauernde Verbindung mit dem freigesinnten G. Forster beweist vornehmlich, daß er auf die Förderungen der Zeit achten wollte.

Adolph Franz Fr. L. Freiherr v. Knigge (1752—96) ist mit Lichtenberg weder an Geist und Laune, noch an Bedeutung literarischer Wirksamkeit zu vergleichen; wie er denn in dieser Hinsicht überhaupt sich nicht weit über die Mittelmäßigkeit erhebt. Allein er gehörte zu den wenigen Deutschen, die mit ihrer Neigung für die Literatur einen gewissen Grad der Weltbildung verbanden [1]). Vielseitig herumtreibend, nicht ohne Eitelkeit im Junkerthume und Schriftstellerberufe, ungetragen von Gesinnung, daher bei allem Streben für den Fortschritt der Menschheit der Intrigue keineswegs fremd, allerlei versuchend, mit dem geheimen Ordenswesen beschäftigt, namentlich bei dem Illuminatismus betheiligt, hatte er sich die Menschen etwas genauer angesehen, ohne sie jedoch bei dem Mangel an idealer Gemüthlichkeit anders als vom Standpunkte seiner social-beschränkten Auffassung zu beurtheilen und darzustellen. Wie dem aber auch sei, so hat Knigge doch in Beziehung gerade auf seine Zeit seine eigenthümliche literarische Bedeutung. Mit dem Maßstabe dieser Zeit, der siebenziger, achtziger und neunziger Jahre, müssen daher seine Leistungen gemessen werden, wenn man ihnen gerecht sein will. Er vertritt nach Gegenstand und Methode der Behandlung die Aufklärung der französischen Encyklopädisten in Deutschland.

---

1) Jüngst hat Karl Gödeke Knigge's Leben beschrieben (Hannover 1844). Als Ergänzung dazu vergleiche „Über Knigge" von A. Bock in dem „Literarhistorischen Taschenbuche" von Prutz, 3. Jahrg., 1845. Seitdem hat Klencke interessante Mittheilungen gemacht: „Aus einer alten Kiste" (Leipzig 1853).

Knigge's bekanntes Buch, „Über den Umgang mit Menschen“, welches viel gelesen, viel geschätzt, aber auch eben so viel getadelt worden ist, giebt das rechte Zeugniß von seiner Art und Weise. Die Menschenwelt wird wie ein Schachspiel betrachtet, bei dem Jeder jedem Andern gegenüber seinen Schritt Zug vor Zug berechnet; die Leute sollen einen Klugheitshandel mit einander treiben, wobei kleine Überlistungen aller Art den Hauptgesichtspunkt bilden. Das Princip der egoistischen Selbsterhaltung soll Alles überherrschen; das Moment der Sittlichkeit bleibt eben so sehr außer Rechnung, als es dem Verfasser nicht gelingt, irgendwo und wie auf die Höhe allgemeiner Ansichten zu treten. Von philosophischer und echt psychologischer Behandlung der Sache keine Spur; selbst die geistreiche Manier, wie man sie in ähnlichen Schriften der Ausländer, z. B. in den englischen Werken eines Shaftesbury („Charakteristiken“) und Chesterfield („Briefe an seinen Sohn“), oder bei den Franzosen seit Montaigne's berühmten „Versuchen“ und Larochefoucauld's „Maximen“ findet, fehlt dem Buche fast durchgängig. Es ruht auf keinem festen Geistesgrunde, und das Drängen von tausend Lebensansichten läßt es zu keiner stetigen Ansicht kommen; vor lauter Regeln sieht man meist die Regel nicht. Doch ist Einzelnes treffend und wahr genug, um Beachtung zu verdienen. Die Kulturbeziehungen jener Jahrzehnte, die Richtungen des Geistes und der Sitte der damaligen Gesellschaft finden darin ihre treue Wiederspiegelung. Auch die Darstellung empfiehlt sich durch Gefälligkeit und Geschmack. Knigge's eigentlich hierher fallende Schriften aber sind solche, welche der gewöhnlichen novellistischen Genre-Humoristik angehören. Sie beziehen sich auf laufende Thorheiten der Zeit, die sie mit der Würze des Witzes nebst einiger satyrischen Zuthat behandeln. Eine gewisse Leichtigkeit und Gewandtheit des Styls ist auch ihnen nicht abzusprechen; weshalb sie, da ohnedies der Schein der Lebensphilosophie hindurchschimmert, unter vielen ähnlichen Produkten einer besondern Aufnahme sich erfreuten. Im Ganzen fehlt aber alle eigenthümliche Ursprünglichkeit, alle ästhetische Erhebung, echte, ernste Kunst der Ausführung. Sie sind Spiele einer subjektiven zufälligen Spaßlust ohne rechte objektive Wahrheit und Haltung.

Knigge eröffnete diese Schriftstellerei mit dem „Romane

meines Lebens" (1780 ff.), dem alsbald die „Geschichte Peter Klausens" folgte. Dieser Roman trifft ganz und gar mit den damals beliebten pikarischen Gilblasiaden zusammen; gewann er doch bei den Franzosen sogar den Namen des deutschen Gilblas. „Die Reise nach Braunschweig" (1792) fand bei ihrem Erscheinen, auch später noch, viele Liebhaber. Es herrscht übrigens darin durchaus nur die gewöhnliche Laune der satyrischen Lustigkeit, welche sich in lächerlichen und überraschenden Situationen hinlänglich ausläßt. Wir haben in dieser „Gevatterschaftsreise" keinerlei poetische Komik finden können. Die „Reise nach Fritzlar" (1794), die eine Parodie von „Lavater's Reise nach Kopenhagen" ist, erhebt sich ihrerseits nicht viel über das Niveau der Alltagsspäße. Aus Allem folgt, daß man nicht mit Unrecht Knigge „einen Detailhändler mit der Lebenswaare" nennen kann, der indeß auf diesem Wege manche Anregung unter den Zeitgenossen verbreitet hat.

Höher steht in Absicht auf Talent, Laune und gesammte Haltung Moritz Aug. v. Thümmel (1738—1817). Mit der Gabe klarer Anschauung und geistvoller Verständigkeit verband er das Glück, einer gebildeten Familie anzugehören, in seiner Jugend mit literarisch geachteten Männern zusammenzutreffen und in seinen ersten Mannesjahren zu angesehenen öffentlichen Stellen befördert zu werden. Zu diesen Vortheilen kam noch die Gunst des Schicksals, die ihm gestattete, durch Reisen seinen Sinn und Geist zu nähren und seine Weltanschauung zu erweitern wie zu beleben und zu erhellen. So gewann er die heitere Laune, womit er geistreich und gemüthlich zugleich die komische Muse in deutscher Rede sprechen lehrte. Wenn wir nun bei Thümmel den Maßstab der Genialität und reinen Ursprünglichkeit keineswegs anlegen dürfen, oder die ideale Tiefe der humoristischen Welterfassung nicht ansprechen wollen; so dürfen wir ihm doch die Ehre nicht versagen, daß er unter den humoristischen Novellisten von damals der Einzige war, welcher den Kynismus durch Eleganz, den kleinmeisterlichen Pedantismus durch weltmännische Bildung und die persönliche Selbstzeichnerei durch den Blick auf die objektive Gegenwart überwand und so sich auf die Höhe freier An- und Aussicht stellte. Er erinnert mitunter an

Wieland, den er indeß an echter Laune und reiner Kunstdarstellung im Ganzen so weit übertrifft, als er ihm an Vielseitigkeit nachsteht. Seine eigenen Verse aus der „Reise in das mittägliche Frankreich“:

„Mich kümmert's nicht, ob ich seit gestern klüger —
Genug für mich, wenn ich vergnügter bin“,

deuten den allgemeinen Ton an, der so ziemlich alle seine Schriften charakterisirt. Daß er Manches hätte etwas ernster nehmen und den Witz oft aus einer gewissen Zerfahrenheit näher koncentriren und zu einer gehalteneren Wirkung totalisiren können, wollen wir übrigens nicht in Abrede stellen.

Durch die bezeichneten Vorzüge gelang es den Thümmel'schen Schriften [1]), sich für lange Zeit die Gunst des gebildeten Publikums zu gewinnen. Weit über die Epoche, von der hier die Rede ist, fällt die „Wilhelmine“ (1764) zurück, ein prosaisch-komisches Heldengedicht, wie es der Verfasser nennt, in der Weise des Boileau'schen „Lutrin“, mehr noch des Pope'schen „Lockenraubs“, worin bereits kurz zuvor Zachariä mit seinem „Renommisten“, seinem „Geraubten Taschentuche“ und anderen Produktionen der Art Versuche geliefert hatte. Das Gedicht charakterisirt sich, wenn man von eigentlicher poetischer Konception und Erfindung absehen will, vortheilhaft genug im Vergleich mit jenen und ähnlichen durch die gefällige leichte Manier, worin es sich bewegt, durch die heitere, fast idyllische Komik, die sich um den Helden der Geschichte, einen gutherzigen pedantischen Landpfarrer, legt, nicht minder durch die Wahrheit der Schilderungen und die Feinheit der Ironie, womit Sitten und Verhältnisse der höheren Gesellschaftswelt parodirt werden. Die „Inokulation der Liebe“ (1771), ein Gedicht in demselben Genre, jedoch versificirt und mehr in Wieland'schem Style ausgeführt, empfiehlt sich durch gleiche Eigenschaften.

Diejenige Schrift, worauf es hier eigentlich ankommt, sind

1) v. Thümmel's „Sämmtliche Werke“ (Leipzig 1820), 6 Bde. 8°, und die Taschenausgabe (ebendas. 1839), 8 Bde. 1853 u. 54 ist eine neue Ausgabe der sämmtlichen Werke erschienen.

die „Reisen in die mittäglichen Provinzen von Frankreich“ (1791 bis 1805). Mit diesem Werke, dem man wegen des Mangels an Einheit und fortlaufendem Zusammenhange der Begebenheit kaum den Namen eines Romans geben kann, stellte sich Thümmel auf die Seite der deutschen Yorick-Humoristen. Der lange Zeitraum der Abfassung gestattete es dem Verfasser nicht, in dem Siebenbände-Werke durchweg dieselbe Richtung und Haltung zu behaupten; wie sich denn in dieser Hinsicht ein merklicher Unterschied zwischen den ersten und letzten Theilen hervorthut. Das Buch ist im Allgemeinen in ansprechender prosaischer Rede ausgeführt, durch welche der Vers hin und wieder wie ein schwärmender Schmetterling gaukelt. Doch darf man sich nicht wundern, wenn bei der weitläufigen Anlage der Ton an mehr als einer Stelle ermüdet und nicht selten in eine dudelsame Langweiligkeit ausartet. Gleich bei seinem Erscheinen gewann es fast ungetheilten Beifall, den es sich auch bis in die spätere Zeit herab mit weniger Ausnahme bewahrte. Lichtenberg war entzückt und überrascht und meinte, Einiges, besonders unter den Versen, lasse sich „schlechterdings nicht besser machen“. Wir übergehen ähnliche Urtheile von Klinger, Garve und Andern, um nur zu bemerken, daß unter den späteren Beurtheilern außer A. W. Schlegel besonders J. Paul dem Werke das beste Zeugniß giebt [1]). Wenn Schiller in seiner Abhandlung „Über naive und sentimentale Dichtung“ meint, „es fehle dem Werke die ästhetische Würde“ und Thümmel „werde dem Ideale gegenüber beinahe verächtlich“, so dürfen wir nicht vergessen, daß der ideale Maßstab Schiller's eben nicht gerade der alleinige und echt poetische ist. Wir haben dieses großen Dichters ideale Gesinnung zu schätzen, ohne ihm jedoch das Recht einzuräumen, seine etwas abstrakte Idealität überall zur obersten Instanz in Sachen der Dichtung zu machen. Die komische Muse ist keine Minerven-Jungfrau und muß schon

---

1) In der „Vorschule der Ästhetik“, Bd. I, sagt J. Paul von der „Inokulation der Liebe“, daß Thümmel darin „unsere ersten komischen Dichter erreichte“ und hinsichtlich der „Reisen“ meint er, derselbe habe „alle komischen Prosaiker übertroffen“. Im Anhange zum „Kampaner Thale“ hat J. Paul eine weitere Charakteristik Thümmel's gegeben.

ein wenig weltlich gesinnt sein, wenn sie ihren Beruf recht erfüllen will. Freilich darf sie nicht à la Crebillon oder Laclos und Sadé, den Bannerführern der französischen Liederlichkeitsromantik im vorigen Jahrhunderte, in der unsittlichen Gemeinheit gefallen; davon hält sich aber auch die Thümmel'sche bei aller Keckheit, womit sie hin und wieder spielt, weit entfernt. Muß doch Schiller selbst gestehen, „daß ein leichter Humor und ein aufgeweckter feiner Verstand das Buch schätzbar mache".

Daß Thümmel's Hauptwerk, dem eine durchgehende Handlung abgeht, eigentlich kein Roman zu nennen ist, haben wir gleich anfangs bemerkt. Man könnte dasselbe eher ein poetisches Reisetagebuch nennen. Es findet sich darin kaum eine andere Einheit als die der reisenden Persönlichkeit des Dichters. Um diese gruppiren sich in buntem Durcheinander Begebenheiten, Menschen jeglicher Art, Situationen und Erfahrungen. Soweit es sich auch in seinem langsamen Erscheinen fortspinnt, es reizt uns immer, mit ihm fortzugehen, denn es herrscht in ihm die Kunst, die Scenen anziehend zu wechseln und stets neue Gesichtspunkte zu neuen Aussichten heranzuführen. Die Sorglosigkeit selbst, womit dieses geschieht, die natürliche Ungezwungenheit, welche die Wechselfülle begleitet, geben der Darstellung den Schein echt poetischer Freiheit. Man fühlt sich an Semilasso-Pückler erinnert, nur daß unser Reisende, wenn auch an geistreichem Aphorismus diesem nicht überall vergleichbar, bei Weitem weniger Prätension und bei Weitem mehr imaginative Vielseitigkeit und reine humoristische Gemüthlichkeit erweist. Diese letztere Eigenschaft muß an dem Werke besonders hervorgehoben werden, um so mehr, je weniger sie erstrebt und absichtlich Sterne-Yorickisirt erscheint. Mit derselben hängt die schöne Art zusammen, wie die Natur, namentlich in ihrer Erscheinung unter Südfrankreichs heiterfreundlichem Himmel, in das Leben und die Empfindung des Reisenden wie des Menschen überhaupt verflochten wird. In diesem Bezuge tritt Thümmel näher als viele Andere an Goethe's Weise heran. Überhaupt hat das Produkt vor den meisten seiner Geschwister dies voraus, daß in ihm die persönliche Hypochondrie, statt ihre Bitterkeiten der Welt entgegenzuhalten, gerade umgekehrt sich von der Welt heilen und zur Harmonie der Stimmung und des Denkens zurückführen läßt, in

welcher Hinsicht es die Faustneigung der Zeit glücklich darstellt und löst zugleich, worauf auch Gervinus hindeutet. Mit erquicklicher Laune und Mäßigung werden Ernst und Scherz, Thorheit und Schwächen, Empfindungen und Gedanken, Sinnesfreude und Geistesinteressen in einem anziehenden Quodlibet vorgeführt, in welchem das Kleine das Große, das Gewöhnliche das Wichtige, das Unscheinbare das Bedeutende, der Witz die Sentimentalität gleichsam wie von selbst hervorrufen; wobei freilich einige Partien weder durch das Interesse der Sache noch durch die psychologische Analyse befriedigen. Auch können wir mit Klinger keine Freude daran haben, daß der Verfasser in dem siebenten Bande die fünf ersten gewissermaßen bereut; wie denn überhaupt das sittliche Gewissen in den letzten Bänden etwas mehr als nöthig sich zu regen scheint, was Schiller'n, wenn er darauf geachtet, wohl hätte versöhnen mögen, so wenig auch die Poesie dabei gewinnt. Wollten wir Einzelnes hervorheben, so würde es vor Allem die liebenswürdige Gestalt der Margot sein, deren vollendete Ausführung wohl die schönste Zierde des Buches ausmacht. Schade, daß durch die Inkonsequenz in der Darstellung der Clara v. Avignon der poetische Genuß gegen Ende des Buchs vielfach verkümmert wird. Der Verfasser zerstört mit unheiliger Hand das heilige Bild, dessen fromme Züge er selbst doch gleichsam wider Absicht und Wollen so treu und hold gezeichnet. — Doch es ist Zeit, uns zu dem Dichter zu wenden, welchen die Stimme unseres Volks als den ersten nationalen Humoristiker zu bezeichnen pflegt.

Recht in die Mitte jener humoristischen Generation trat nämlich Jean Paul, um all ihre Tugenden und Fehler in seiner produktiven Fruchtbarkeit zu vereinigen und mit dem Scheine der Genialität zu umgeben. Er ist der wahre poetische Mikrokosmus der wunderlichen Widersprüche, in denen sich die Menschen während der zwei letzten Jahrzehnte des vorigen Jahrhunderts bei uns herumtrieben. Man fühlte den Drang zu Erhebung und That ohne die Lust, die Niederungen des Quietismus zu verlassen: man suchte die Freiheit und mochte doch die leidigen Fesseln nicht zerbrechen, die das alltägliche Leben um jede Bewegung legte; man wollte den Himmel aufgeben, um desto selbstständiger auf der Erde

zu fußen, blieb aber in der Mitte zwischen beiden hängen und war hier nicht heimisch, dort nicht selig. So sproß die Stimmung auf, welche man den Weltschmerz nennen mag. J. Paul wurde der bedeutsamste poetische Träger dieses Weltschmerzes; seine Muse redet fast nur von ihm. Nach dieser Seite hin vernähmen wir noch bis auf unsere Zeiten in den Stimmen unserer Dichter vielfach die Laute seiner Muse. Mehr als irgend Einer seiner humoristischen Zeitgenossen, stand nämlich J. Paul auf dem Boden, welcher die seltsamen Früchte, deren wir erwähnt, zu tragen hatte. Um ihn daher zu würdigen, muß auf seine Stellung zum Leben und im Leben besondere Rücksicht genommen werden. Was er uns bietet, ist der reinste Reflex seiner eigensten Lebensstellung. Man hat ihn wohl in diesem Bezuge mit Goethe vergleichen wollen, dessen Dichtung ebenfalls die Persönlichkeit des Dichters ist; allein man übersieht dabei den großen Unterschied, daß, während Goethe seine Persönlichkeit erst mit der Welt ernährte, bevor er sie in die Dichtung übertreten ließ, J. Paul die seinige gegen die Welt verschloß und diese als eine unselige Beschränkung jener behandelte. Mochte er doch geradezu selber sagen: „Mein Ernst ist das überirdische bedeckte Reich, das der hiesigen Nichtigkeit sich unterbaut", mochte er doch in der Mitte seines Lebens noch gestehen, daß ihm das Leben täglich mehr „verschimmle", und im besten Mannesalter konnte er schreiben, er werde keine Ruhe haben, als „hinter dieser Spiegel-Existenz und tief darunter". Umgeben von der Blüte seines Ruhms (1800), freut es ihn, daß auch noch in anderen Herzen außer dem seinigen „derselbe Seufzer nach dem Überirdischen aufsteigt", und in den „Flegeljahren" (1804) nennt er den Menschen „den Tantalus der Ewigkeit". Erst spät, hart an der Grenze seines Lebens, merkt er, wie sehr er mit seiner Dichtung gegen die Welt gesündigt, indem er „zuerst die Gräber offen gezeigt" [1]). In solchen und vielen ähnlichen Geständnissen begegnen wir derselben Weltentfremdung, wie sie seine zahlreichen Schriften, die nun in mehr denn 60 Bänden vor uns stehen, bewähren. Seine Jugendschicksale hatten seine weiche Seele so

---

1) „Kleine Bücherschau", Bd. II, S. 217.

tief gedunkelt, daß nachfolgende Sonnenblicke sie um so weniger ganz erhellen konnten, als sie selbst nur zu oft von Wolken wieder verdrängt wurden. Obgleich J. Paul später sich mehr in das Weite hinauswagte, obgleich er durch die Anerkennung so Vieler aus dem Volke über seine frühere Verlassenheit getröstet werden mochte, immer düstert die Farbe der melancholischen Frühzeit nach. Die Ideale bleiben ihm ewig ein Jenseits und die Phantasie kann nur „versteinerte Blüten eines Klima graben, das auf dieser Erde nicht ist" (Hesperus). Noch kurz vor seinem Tode („Bücherschau" 1825) gefällt ihm Klopstock, weil er „das tiefe Blau des Himmels" malt, mehr denn Goethe, der „das nahe Grün der Erde" zeichnet. Deshalb wird, bevor wir in seiner schriftstellerischen Charakteristik weiter vorwärts gehen, ein Hinblick auf sein Leben, namentlich auf sein Jugendleben, am rechten Orte sein [1]).

J. Paul Friedrich Richter wurde 1763 in dem Städtchen Wunsiedel inmitten des Fichtelgebirges geboren, das durch seine eigenthümlichen Naturerscheinungen, Waldeinsamkeiten und Berghöhen, an die sich allerlei Wundersagen knüpfen, Seele und Phantasie des reizbaren Knaben mit unvertilgbaren Gefühlen und Bildern erfüllte. Nimmer konnte er die stille Sprache vergessen, in welcher jene Natur zu seiner Kindheit gesprochen. Wenn er uns von „den blauen Bergen der dunkeln Kinderzeit" redet, zu denen „wir uns ewig umwenden und hinblicken" und „auf welchen auch die Mütter stehn, die uns von da herab das Leben weisen" (Levana), so mochte er wohl der lieben Berge der

---

1) J. Paul hat einen Versuch gemacht, ein autobiographisches Gegenstück zu Goethe's „Wahrheit und Dichtung" zu schreiben, was er „Wahrheit aus J. Paul's Leben" betitelt, allein die Ausführung ist nicht weit über den Anfang hin gediehen. Otto und E. Förster vollendeten das Werk, das in Breslau (1826—33) erschien. Sonst haben wir noch einen „Biographischen Kommentar zu seinen Werken" von Spazier, einem Verwandten (Leipzig 1833). Vergleichung verdient auch „J. Paul's Briefwechsel mit seinem Freunde Otto" (Berlin 1829 ff.). Er umfaßt aber nur die Jahre 1790—1800. E. Förster hat seitdem (München 1863) vier Bände „Denkwürdigkeiten aus dem Leben J. P. Fr. Richter's" herausgegeben. Vgl. auch Jean Paul's Biographie von Neumann (Cassel 1853).

fränkischen Schweiz gedenken, deren Gipfel ihn in seinen Kinderjahren so treu und wunderbar angeschaut hatten. Je größer dabei die Einsamkeit war, in welcher der Knabe fast nur auf sich und die beschränkten Dorfidyllenfreuden angewiesen wurde, desto tiefer senkten sich die Scenen derselben in sein Gemüth. So konnte sich dann in dieser Urwelt seiner Phantasie der eigentliche Schatz bereiten, aus dem er die wesentlichsten und schönsten Elemente fast aller seiner Dichtungen genommen. Noch in seinem späteren Alter „wogte sein altes Herzblut", wenn die Klänge „des Kuhglockenspiels der hohen fernen Kindheitsalpen" ihm wieder zugeweht wurden, und er „mochte dabei fast weinen vor Lust". Eine unauslöschliche Sehnsucht war ihm von dort erwachsen und begleitete sein ganzes Erdenwallen, so daß er in der That niemals über jene Kindheitstage und Kindheitsgefühle hinausgekommen ist. Von jener Zeit datirt die „eigene Vorneigung zum Stillleben, zum geistigen Nestmachen", wovon er spricht. Als er sich in den letzten Jahren nach Baireuth zurückgezogen, pflegte er sich an einem stillen Plätzchen am Ende der Kastanienallee allabendlich hinzusetzen, um zu den fernen Bergen der Kindheit hinzublicken. Ebenso ging er hier auf die Jahrmärkte, um „den Geruch der Jahrmärkte seiner Kinderzeit einzusaugen" und auch „an diesen Kinderseligkeiten" sich neu zu erfreuen. Übrigens empfing ihn das Leben gleich anfangs nicht mit besonderer Gunst. Sein Vater, der in Wunsiedel Rektor an der Stadtschule war, hatte kaum so viel, als zureichte, die Seinigen mit Mühe zu ernähren; eine spätere Versetzung als Pfarrer nach Schwarzenbach an der Saale gab bessere Aussichten, um die aber ein frühzeitiger Tod Frau und Kinder betrügen sollte. Was der junge J. Paul als Erbtheil von dem Vater empfangen, war die Vorbildung, die ihn befähigte, an dem Gymnasium in Hof sofort in die oberste Klasse aufgenommen zu werden. Doch scheint dieser hohen Klassenlokation ungeachtet jene Vorbildung weder gründlich, noch recht zusammenhängend gewesen zu sein, mehr ein Resultat zufälligen als wohlgeordneten Unterrichts, wie solches aus eigenen Andeutungen J. Paul's hervorgeht. Vieles, was zur gelehrten Jugendbildung gehört, mußte er später „brockenweise" selbst suchen. Hiermit entstand dann die „uferlose" Bücherleserei,

wovon er uns berichtet, die er durch sein ganzes Leben fortsetzte, und wovon seine Dichtungen die Folgen tragen mußten. Jedes Buch war dem Knaben „ein frisches grünes Quellenplätzchen" und die Bücher ersetzten ihm in der Einsamkeit die Menschen und die Welt.

Schon im siebenzehnten Jahre (1780) durfte er die Universität Leipzig beziehen, wo er sich der Theologie widmen wollte. In dem Augenblicke, als er diesen Schritt in ein neues Leben zu thun eben im Begriff stand, starb der Vater. Dieser Tod zog wie eine dunkle Wolke über seine Tage, die sich seitdem nicht mehr recht erheitern wollten. Die gänzliche Verarmung, welche dadurch über ihn, Mutter und Geschwister herbeigeführt wurde, trieb ihn den drückendsten Verhältnissen zu, deren Spuren durch sein ganzes folgendes Streben und Dichten ziehen. Hatte er sich bisher schon mit den ernsten Wissenschaften nicht besonders befreundet, so wurde er ihnen nun vollends abgewandt, um durch frühzeitige schriftstellerische Arbeiten Lebensfristung zu gewinnen. Seine Neigung zur Vielleserei verdrängte von jetzt an alle Vertiefung in die strengen Studien, und er überließ sich der autodidaktischen Liebhaberei sowie der Notizen- und Excerptensammlerei, der er schon in Hof ergeben gewesen, nunmehr in vollem Maße. Von Theologie war weiterhin eben so wenig die Rede, als von irgend einer andern eigentlichen Berufswissenschaft. „Alle Wissenschaften", schreibt er ungefähr um diese Zeit, „treibe ich nur, insofern sie mich erziehen oder in meine Schriftstellerei einschlagen." Übrigens gehörte immerhin ein tüchtiges Gemüth dazu, um die herben Streiche und Launen des Schicksals zu ertragen, welche den Jüngling sofort an der Schwelle seiner akademischen Jahre trafen und ihn weit über diese selbst hinaus unerbittlich begleiteten. Wir haben, was diese Seite angeht, in J. Paul eine Art Gegenbild zu Schiller. Beide haben, gleich bedrückt, dem Schicksale ihre sauern Loose abgerungen; Beiden ging selten die heitere Sonne eines reinen, sorglosen Tages auf. Beide aber kämpften gleich ehrenvoll, wenn auch in verschiedener Weise. Schiller stritt wie ein Held, dem der unerschütterliche Wille das Pfand des Sieges ist; J. Paul trug den Druck mehr wie ein Dulder, dem die sparsamen Lichtblicke genügen, um nicht zu verzweifeln. Nennt

er doch selbst (in dem „Briefwechsel mit Otto") jenen Ersten einen „felsichten Schiller", „einen hartkräftigen, voll Edelsteine, voll scharfer schneidender Kräfte, aber ohne Liebe". Wie Schiller warf er sich in dieser Zeit der Bedrückung und Verlassenheit, wo es ihm oft an dem Allernothwendigsten fehlte, in die Arme von J. J. Rousseau, der ihn das Recht der Welt- und Menschenverachtung lehrte; wie jenen durchdrang auch ihn bald die Schneide des Skepticismus, der ihn aus dem Paradiese des ererbten Glaubens in die Hallen der Starkgeisterei hinübertrieb. Er fing an, der Welt und ihren Sitten zu trotzen und auf seine Weise in ihr zu wandeln.

Um sich zu erhalten, nahm er, wie wir eben gesagt, seine Zuflucht zur Schriftstellerei. Die „Grönländischen Processe", welche 1783 erschienen, waren die Frucht der Noth und des erbitterten Jugendtrotzes zugleich. Der neunzehnjährige Jüngling, der bereits den Erasmus in einem „Lobe der Narrheit" nachgeahmt hatte, maßte sich an, hier die strafendste Sprache der Satyre zu reden, wobei eben der Unwille über das eigene Schicksal ihn zum Dichter machen mußte. Der Druck des Augenblicks war gehoben, aber nur für kurze Zeit. Der kleine Erwerb konnte nicht lange nachhalten, und schon die nächste Zukunft blickte wieder düster in die kaum erleichterte Gegenwart. Zu den eigenen Sorgen gesellte sich der Gedanke an die verlassenen Seinen. Die Mutter mußte in kummervoller Arbeit nach dem Tagesbrote ringen, die Brüder brachte Verzweiflung zu traurigen Entschlüssen. Einer wurde Soldat, ein anderer suchte im Wasser Befreiung von der Erdennoth. Bei unserm J. Paul, den Mangel und Schulden aus Leipzig vertrieben hatten und der nun in kümmerlichster Lage in Hof bei und mit der Mutter darbte, sammelten sich die finstern Mächte zum Bunde wider das gesammte Leben, das ihm mehr und mehr zu einer „Passionszeit" wurde, für welche die Ewigkeit allein Ersatz zu bieten habe. Vorübergehend versuchte er es mit einer Hauslehrerstelle, deren Ungunst ihn indeß noch tiefer niederdrückte, als der Hunger an der Seite seiner Mutter. Das Verhältniß zu einem Freunde (Hermann), welches ihn damals beherrschte, war nicht geeignet, seinen traurigen Zustand zu mildern. Denn da jener noch unglücklicher und gedrückter als er selbst hin-

jammerte, so wurde bei der innigen Theilnahme die eigene Trostlosigkeit nur vermehrt. So war er denn verlassen von Allen und Allem, nur nicht von sich selbst. „Erdulde noch einmal wie ein Mann das Alpdrücken des Schicksals — — vertraue auf die glänzenden und breiten Flügel Deines Kopfes" — — diese Worte, welche er tröstend an jenen Freund schrieb, galten eben so sehr ihm selbst. So nahm er denn abermals Zuflucht zu seiner Muse und sie half ihm, das Härteste zu ertragen. Daß unter solchen Umständen aber eine Vielschreiberei entstehen mußte, deren schädlicher Einfluß sich bei J. Paul fast nirgends verleugnet, liegt in der Natur der Sache. Nachdem er es mit allerlei Kleinigkeiten versucht, trat er (1788) mit der „Auswahl aus des Teufels Papieren" hervor, worin er noch so ziemlich auf demselben Boden steht, auf den er sich in den „Processen" gestellt. Doch scheint ihn der idyllische Aufenthalt in Schwarzebach, wo er mehrere Jahre verweilte, milder gestimmt zu haben, und die „Teufelspapiere" sind gewissermaßen nur noch ein Nachruf der Verbitterungszeit, aus welcher er um den Anfang der neunziger Jahre sich zu höherer Geistesfreiheit gerettet hatte. Sagt er doch selbst, daß er seit den „Grönländischen Processen" noch neun Jahre in der „Essigfabrik" der Satyre gearbeitet, und daß er sich erst durch die „Unsichtbare Loge" (1793) eine heitere Weltansicht erschlossen habe [1]).

In der That ist dieser Roman als epochemachend für sein Leben und Dichten zu betrachten. Mit ihm löste sich nämlich nicht nur die Fessel des Gemüths, sondern auch die der äußerlichen Noth, diese wenigstens so weit, daß er eine freiere Bewegung versuchen durfte. Es ist anziehend, aus dem erwähnten „Briefwechsel" zu ersehen, wie sich des armen Dichters Muth nunmehr zu heben anfing und mit ihm auch ein anderer Geist, eine freiere Humoristik seine Werke belebte. Sein „Hesperus", der schon im zweiten Jahre darauf (1795) folgte, trägt vorzüglich das Gepräge dieses neuen Seelentags, der ihm seitdem auf-

---

1) Daß er mit dem schönen Honorare der bekümmerten Mutter die erste Freude zu machen eilte, beweist seinen guten Sinn, den er sich überhaupt unter allen Verhältnissen bewahrte. S. Spazier, Bd. III. S. 131.

gegangen. Mit diesem Romane stieg sein Ansehn ungemein, und fast jedes Jahr brachte seitdem ein neues Werk. Die höhere Gunst der Muse vermehrte die seiner Zeitgenossen, wenigstens eines großen Theils derselben. Von ihr getragen, wagte er sich jetzt auch mehr in die offene Welt. Nachdem er noch einige Zeit in Hof zugebracht, ging er 1797 wieder nach Leipzig, besuchte darauf hinter einander Weimar und Berlin, wo ihm, dort wie hier, die lebhaftesten Beweise der Zuneigung, besonders von Seiten des sentimentaleren Frauengeschlechts, zu Theil wurden, lebte dann eine Zeit lang in Meiningen und Koburg, mochte jedoch nirgends festen Wohnsitz nehmen, bis er in den letzten Jahren sich vorzugsweise in Baireuth niederließ. Neben vielem Bittern, wohin besonders der Tod seines einzigen Sohnes gehörte, der, von pietistisch-düsterm Wahne umfangen, den sein Vater ihm vergebens auszureden bemüht war, sich in ernsten Übungen abschwächte und in deren Folge einem Nervenfieber erlag, als er mitten auf der Bahn seiner akademischen Studien stand, sollten ihm manche Zeichen der Anerkennung entgegenkommen, die ihn für frühere Leiden einigermaßen entschädigen mochten. Daß ihn ein Herzog betitelte, daß ihm der Fürst Primas (Dalberg) einen Jahrgehalt ertheilte, den später Baierns König übernahm [1]), daß ihm auch gelehrte Ehren zu Theil wurden, dies und Ähnliches können wir übergehen.

1) Es ist in der That traurig, wenn man sieht, wie später (1814) die deutschen Staaten und Fürsten sich darüber kaum vereinigen konnten, ob und von wem dem Dichter, der in der Zeit des fremden Druckes, als die Mächtigen des Vaterlandes der französischen Allgewalt und ihrem Führer demüthig sich beugten, gleich Fichte die kühnsten Worte an das deutsche Volk redete, z. B. in den „Dämmerungen für Deutschland“ (1808), jene Pension fernerhin auszuzahlen sei. Mehr als Trauer erweckt es, wenn er, nach viel vergeblichem Herumbetteln bei deutschen Fürsten und Staatsmännern, endlich bei Kaiser Alexander um gebührende Gerechtigkeit nachsuchen mußte, die er dort langehin nicht finden konnte. Mit Recht mochte der entrüstete Dichter die alliirten Mächte fragen, „ob ihm nicht die Erhaltung seiner Pension gebühre, da er für europäische Freiheit zu einer Zeit geschrieben, wo er seine eigene einem Davoust bloßgestellt habe“. — Aber freilich, der Kampf für die Freiheit muß seinen Lohn in sich selber haben, es sei denn der Lohn der Undankbarkeit oder gar der Rache, welcher je nach Umständen ihm allerdings in vollem Maße zu werden pflegt.

Am höchsten mußte ihm natürlich der literarische Beifall gelten, durch den sein Name den ersten seiner Zeit sich beigesellte. Nicht bloß der Abgötterei, die ihm die Frauen in Weimar und Berlin erwiesen und welche sich später (1817 und 1819) in Heidelberg, sowie an andern Orten wiederholte, durfte er sich erfreuen, sondern zugleich des günstigsten Urtheils mancher berühmter Männer. Wollen wir auch von Lavater, Knebel, Schubert und Andern nicht reden, so wiegt doch Herder's Beifall zu schwer, um ihn unbemerkt zu lassen. Wenngleich anfangs ihm weniger zugeneigt, trug er später, vielleicht von seiner Frau, die zu den Anbeterinnen gehörte, mitbestimmt, kein Bedenken, ihn mit enthusiastischer Vorliebe zu erheben. Er gestand (an Jacobi), daß ihm der Himmel mit Richter einen Schatz geschenkt, den er weder verdient noch erwartet habe. „In ihm", meint er, „wohnen die heiligen drei Könige zusammt, und der Stern gehe immer über seinem Haupte." Dafür hat aber auch J. Paul Herder'n wieder zu seinem Genius erkoren, dessen „hoher Geist seine letzten, der menschen-tröstenden Dichtkunst gewidmeten, Anstrengungen und Entschlüsse billigen möge". Er nennt denselben „ein Gedicht, ein indisch-griechisches Epos, von irgend einem reinsten Gotte gemacht". In ihm bilde „das Gute, das Wahre und das Schöne eine untheilbare Dreieinigkeit" [1]), und die wenigen Jahre, welche er mit Herder verlebte, waren ihm „Seelen- und Edenjahre". Geringern Anklang fand J. Paul bei Goethe und Schiller, die ihn in ihren Briefen ziemlich von oben herab ansehn und in den „Xenien" sogar etwas streifen [2]). Überhaupt waren ihm die klaren Geister weniger zugethan.

Über J. Paul's schriftstellerischen Charakter haben sich die Stimmen der Kritik nicht bloß in sehr verschiedenen, sondern selbst in den widersprechendsten Urtheilen ausgesprochen. Während die Einen ihn als den rechten Messias der klassischen Humoristik oder

---

1) „Kleine Bücherschau", desgleichen „Vorschule der Ästhetik". Siehe M. Bernays über die „Unzufriedenen in Weimar" in den „Preußischen Jahrbüchern", Jahrgang 1868.

2) Obwohl Goethe über ihn milder urtheilte als Schiller, so fühlte er sich doch durch eine Äußerung J. Paul's so beleidigt, daß er eben ein Paar Xenien in Schiller's Almanach gegen ihn sendete.

wie z. B. Menzel als „den Heros des Humors, den Ewig-Einzigen und Unvergeßlichen“ begrüßen, um den selbst die privilegirte Humoristenwelt Englands uns zu beneiden habe, glauben Andere, daß er vielmehr ein Wahnsinniger sei, dessen verrückte Phantasien und Sonderbarkeiten von jeder poetischen Bedeutung entblößt seien und nur als eben so viele Zeugnisse eines verdorbenen Geschmacks gelten können. Schreibt doch z. B. Lichtenberg über ihn: „J. Paul ist kaum erträglich und wird es noch weniger werden, wenn er nicht bald dahin gelangt, wo er ruhen muß.“ Indem wir uns jedoch der näheren Beleuchtung dieser Kritik enthalten, versuchen wir, in flüchtiger Skizze des Mannes eigenthümlichen poetischen Genius und individuelle Schriftstellerweise zu zeichnen [1]).

J. Paul steht im Wesentlichen ganz auf derselben Linie der Welt- und Lebensansicht, auf welcher die deutschen Humoristen und Satyriker seit Liskow und Rabener bis zu ihm herab sich bewegten. Sie sind, wie wir weiter oben ausgeführt, meistens Kleinhändler und, man möchte sagen, Provinzialisten, bei denen die nationale Bedeutung gerade in der Kleinlebigkeit besteht. Was J. Paul selbst nach dem, was wir bereits zum Theil gehört, zur echten Humoristik fordert, daß die Lächerlichkeiten, welche sie behandelt, „Lächerlichkeiten der Menschennatur, nicht zufälliger Individualität“ sein müssen und daß in ihr „die Abweichung einer kleinen Menschennadel mit der Abweichung des großen Erdmagneten gleichen Strich halten und sie bezeichnen müsse [2]), hat er so wenig erreicht, als alle seine Genossen, die mit ihm desselben Weges gingen. Ohne nun gerade in der humoristischen Weise J. Paul's mit Gervinus eine „bloße Apotheose des Kleinen“ zu finden, können wir ihm doch auch keineswegs nachrühmen, daß ihm gelungen sei, die Idee des Humors selbst nur nach seiner eigenen, zum Theil richtigen Theorie, wie er sie in der „Vorschule der Ästhetik“ aufstellt, in seiner poetischen Praxis zu vollziehen. Obwohl reich an Geist wie Gemüth, dabei begünstigt durch eine ungewöhnliche Lebendigkeit der Phantasie, entbehrte er dennoch für den Beruf echter Humoristik der ästhetisch-idealen

---

1) S. u. A. Planck, „Jean Paul's Dichtung“ (Berlin 1867).
2) „Vorschule“, Bd. I, S. 271, 2. Ausgabe.

Freiheit universeller Weltbetrachtung, mit der es ihm möglich geworden wäre, im Weltschmerze den Weltschmerz selbst zu überwinden und aus seinem Dunkel den Ätherhimmel höherer Beruhigung zurückzuspiegeln. Der gemeine Weltdruck lastet zu schwer auf ihm, als daß er ihm gestatten möge, den Staub der Erde in den Strahlen der ewigen Sonne spielen zu lassen. Wo er sich in die Höhe freier Idee erheben will, widerfährt es ihm nur zu oft, daß er in gezwungenem, künstlich gesteigertem Fluge sich in die unendliche Leere verliert, meistens nur, um aus ihr wie Ikarus in die niedern Gewässer der Erde herabzustürzen.

Am wenigsten hat Jean Paul zur humoristischen Satyre Beruf. Diese steht mit der sentimentalen Auffassung des Lebens und der Natur, die seine eigenthümliche poetische Seite bildet, im innersten Widerspruche. Wäre der halbwahre Satz von A. W. Schlegel, „Humor ist gleichsam Witz der Empfindung“, ganz wahr, so könnte man J. Paul wohl in mancher Beziehung einen sehr großen Humoristen nennen, trotzdem daß sein Witz nur zu oft die Empfindung selbst tödtet und damit auch den humoristischen Anklang verdirbt. Dieses geschieht aber da gerade vorzüglich, wo er die Satyre in den Witz der Empfindung wickeln möchte. J. Paul's Satyre ist meistens das Kind eines kränkelnden Herzens, das die Bitterkeit der Verstimmung durch den Witz einer nicht gesündern Phantasie verdecken möchte; sie ist ein Wermuthstropfen aus dem Leidenskelche, den eine trübselige Erfahrung ihm gereicht, und um den er die täuschende Blume des Lächelns legt. J. Paul's Musengeheimniß ist die Thräne, welche der Geist über seine Verbannung in die Welt des Diesseits weint; und es ist nicht zu leugnen, er weiß uns diese Thräne oft so ätherisch rein zu zeigen, daß sie uns als die eines Engels erscheinen möchte. In diesem Geistesheimweh, in welches die Ironie hinüberspielt, liegt das Eigenthümliche seiner Dichtung, die daher mehr nur den Schein des Humors als dessen Wesen trägt. Jene Geistesheimwehpoesie ist ihm nun allerdings gelungen, wie wenigen Andern. Sie sprießt gleich lieblichen Blumen aus dem Schutte hervor, welchen der Dichter aus allen Ecken und Enden herbeischleppt, um mit ihm das Werk des Humors aufzubauen. Diese Blumen selbst aber haben ihren eigentlichen Boden in der idyllischen Jugend-

zeit J. Paul's, auf die wir gleich anfangs hingewiesen. Er flieht mit seiner Phantasie am liebsten in die „Kindheitauen" und vergißt „über den Mondschein der Vergangenheit", dem er „den Sternhimmel der Zukunft" zugesellt, die Tageshitze der Gegenwart. Die Gefühlsseligkeit, die er in allen sanften Bildern und Tönen, wie sie Natur und Menschenleben nur immer darbieten, auszusprechen strebt, ist der Wiederhall der Kommunionsseligkeit, die er noch spät mit begeisterter Empfindung schildert, und deren Erinnerung er „lebendig in seinem Herzen aufbewahrte" [1]).

Die Jugendidealität gehörte zu seinem eigentlichen Wesen, das durch und durch subjektiv war; weshalb denn auch selbst später keine rechte Weltbefreundung eintreten wollte, ungeachtet es ihm nicht an Gelegenheit für sie fehlte. Er blieb stets ein Kind an Gutmüthigkeit, Ansicht und Gesinnung. Darum genügte ihm die „schuldlose" Natur, weniger die Menschen. Die Blumen, die Sterne, der Mondschein, die Berge und die Morgen- und Abendlichter sammt den Stimmen der Vögel blieben seinem Herzen die theuersten Genossen; sie waren ihm verwandt und liebkosten die unendliche Sehnsucht seiner Seele. Diese Naturfreude verklärte sich bei ihm zur schönsten Menschenliebe. Er war glücklich, wenn er Bedürftigen geben konnte, „damit auch ihnen ein Wunsch erfüllt werde". Was er in den „Flegeljahren" seinen Walt über die Musik fühlen und sprechen läßt, ist die wahrste Bezeichnung seiner ganzen musikalischen Subjektivität, der Welt und ihren positiven Forderungen gegenüber. „Die Mondnacht", die „eine blasse schimmernde Welt" zeigt, „die begleitende Musik, die den Mondregenbogen darein zieht" — es ist ganz die verschwimmende Empfindungsschwärmerei des Mannes, unter deren Herrschaft er dichtete. Die Musik war ihm schon in der ersten Kindheit die süßeste Freude. Für sie hatte seine junge Seele „hundert Argusohren". Später bildete er sich in der Tonkunst selbst so weit aus, daß er die anziehendsten Phantasien vortragen konnte [2]). Wenn er ausruft: „O ihr unbefleckten Töne, wie so heilig ist

1) Vgl. Spazier, Bd. I, S. 87.
2) Spazier a. a. O., S. 72.

eure Freude und euer Schmerz! Denn ihr frohlockt und wehklagt nicht über irgend eine Begebenheit, sondern über das Leben und Sein, und euerer Thränen ist nur die Ewigkeit würdig, deren Tantalus der Mensch ist", so ist es nur das Lied von seiner eigensten musikalischen Idealität, der wir in allen seinen Seelenmalereien, in den Äther-Frauenbildern, den Beaten, Clotilden, Lindas und Lianen, in den gemüthstiefen Viktors und Albanos wie in den Thauperlen, dem Regenbogenschmelz, in den Blumenaugen und ihren Thränen begegnen müssen. Überhaupt könnte man seine ganze Poesie, des Anscheines von männlicher Derbheit, die hin und wieder hervorbricht, ungeachtet, eine weibliche nennen; wie er denn selbst gesteht (an Otto), daß er „in die Nester der höheren Stände nur der Frauen wegen hinaufsteige". Daß ihm dafür die Frauenwelt bis zur Begeisterung ergeben war, ist schon angeführt.

Da J. Paul sich mit Vorliebe dem Kleinleben zuwandte, so blieb er in der Welt- und Menschenanschauung auch mehr auf der Stufe der Kleinsicht und der Einzelschilderung stehen, als daß er sich auf die Höhen des genialen Überblicks gestellt hätte oder in die Tiefen des philosophischen Einblicks hinabgestiegen wäre. Die Frau v. Staël findet in seinen Sittengemälden oft zu viel Unschuld für das Jahrhundert, was, wie sie meint, daher komme, daß er das menschliche Herz nur aus kleinen deutschen Städten kenne [1]. Goethe spielt seinerseits („Briefwechsel mit Schiller") auf den Mangel an Weltbildung an, wenn er schreibt, „leider scheine J. Paul selbst die beste Gesellschaft, mit der er umgehe". Im Ganzen fehlte ihm die echt philosophische Freiheit eben so sehr als die echt poetische. Wie diese in ihm durch frühen Lebenskummer und manche spätere Schicksalslasten stets halb gebunden blieb und sich in den kleinweltlichen Druckverhältnissen der „Siebenkäs", der

1) „Il y a souvent dans la peinture de ces mœurs *quelque chose de trop innocent pour notre siècle.*" De l'Allem., T. IV, p. 79. J. Paul wehrt sich gegen den Vorwurf der Kleinstätterei, den ihm jene geistreiche Frau macht, zum Theil mit der Bemerkung, daß er seine meisten Romane in Berlin geschrieben. Allein er hatte nach Berlin Menschen und Sitten der Kleinstädte Wunsiedel, Hof u. s. w. mitgebracht.

„Fixlein“ und der ganzen „Wuz-Schulmeisterei“ das rechte Zeugniß ihrer Gefangenschaft ertheilt; so bewegt sich bei ihm auch der philosophische Gedanke nur auf den Springfedern kleiner, oft allerdings geistvoller Einfälle, aphoristischer Reflexionen und Aussprüche. Der „Fixlein“ ist das treueste Bild seiner poetischen Weltanschauung, die er in der Vorrede zu demselben mit bestimmten Worten kommentirt. „Fixlein's Leben“, heißt es hier, „soll der ganzen Welt entdecken, daß man kleine sinnliche Freuden höher achten müsse als große.“ Er will durch das Buch der Nachwelt Männer erziehen, „die sich an Allem erquicken, an der Wärme ihrer Stuben und ihrer Schlafmützen, an ihrem Kopfkissen u. s. w.“

Wenn J. Paul sich trotzdem ohne eigentlich wissenschaftlich-philosophischen Beruf in die philosophischen Kriege mischte, die gegen Kant und Fichte von mehreren politischen und theologischen Potentaten (z. B. besonders von Herder in der Metakritik) geführt wurden, wenn er nach dieser Seite hin in der „Clavis Fichtiana“ die Fichte'sche Wissenschaftslehre bespöttelt, in den „Palingenesien“ die aus der kritischen Philosophie entsprossene neue Ästhetik befeindet, so beweist er in der Art, wie er es thut (außer den vielen geistreichen Punktirungen, die wir gern anerkennen), doch im Wesentlichen, daß er den philosophischen Ideen nicht gewachsen war. Durch die Romane, welche er nach Überwindung des satyrisch-skeptischen Jugenddranges schrieb, zieht dagegen eine gewisse religiöse Stimmung, wodurch seine sentimentale Kleingeisterei eine höhere Färbung annimmt. Es ist aber diese Religion J. Paul's mehr ein ästhetisch-vernünftiges Christenthum, als das historisch-dogmatische. Der ästhetische Christianismus war ja auch Goethe's und Schiller's Standpunkt, nur mit dem Unterschiede, daß er sich dort dem Pantheismus vermählte, während er bei J. Paul sich an Jacobi's theistische Offenbarungslehre anschließt. Die über die mystische Verfinsterung hinausgehende höhere Aufklärung, schreibt er in der „Selina“, einem seiner spätesten Werke, sei „die der Poesie, der Einsicht eines Jacobi“.

Mit Platon's und Jacobi's „Musenpferden“ will er „für eigenen Samen“ pflügen, da wo er vom „Unbewußten

und Unergründlichen" zu sprechen hat [1]). J. Paul wollte keine Orthodoxie, sondern einen Glauben, „der mit tausend unsichtbaren Fasern auf dem breiten Boden des Gefühls wurzelt". Je weiter er vorschreitet in den Jahren, desto tiefer senkt er sein Glauben und Hoffen in diesen Boden ein. Mit dem lebendigen Sinne des Gefühls erhebt er sich über die positive Religion, und er kennt „größere Blicke in's All als die eines Peter und Paul". Er will, daß „die Musen die Religion von ihrem Himmel auf die Erde bringen", wie sie es durch Herder gethan. „Ist einst", sagt er in der Ästhetik, „keine Religion mehr und jeder Tempel der Gottheit verfallen oder ausgeleert, dann wird noch im Musentempel der Gottesdienst gehalten werden". Diese gefühlslebendige Religion und religiöse Gefühlsseligkeit hing mit seiner Ursehnsucht nach dem Jenseits und der überirdischen Zukunft, deren wir oben schon gedacht haben, innigst zusammen. Das Gefühl des Menschen (läßt er den Emanuel im „Hesperus" sagen), daß er auf der Erde „eitel und Asche und Spielwerk und Dunst" ist, — dieses Gefühl ist seine „Unsterblichkeit". Von Viktor hören wir ebendaselbst die Frage, „ob nicht der Mensch, wie sehr kleine Kinder, bloß in die Erdenschule gesendet werde, um stille sein zu lernen". Der „Titan", welcher dem „Hesperus" erst nach mehreren Jahren folgte (1800 ff.), soll, „da dieses Leben nur die Wiege eines zweiten ist, nichts sein als das tröstende Wiegenlied". In dem „Kampanerthale" wird diese Seite besonders vorgerückt, und die unvollendet gebliebene, eben erwähnte „Selina", welche J. Paul nach dem Tode seines Sohnes zu schreiben anfing, sollte das Unsterblichkeitsthema ausdrücklich behandeln. Hier wollte er „die lichten Stellen und Reiche im künftigen Lande des Seins mit Kühnheit zeigen". So flieht er denn überall aus dem Erdendasein, und seine Humoristik soll ausdrücklich „die weltverachtende Idee" zum Inhalte nehmen, sie soll eine „vernichtende", keine „producirende" sein. Sie führt eben deshalb geradesweges zu dem Nihilismus, welchen J. Paul der neuen Romantik vorwirft, der er überhaupt, freilich wider Wissen und Wollen, fast mehr als ein Andrer vor- und in die Hände gearbeitet hat. Zu dieser

1) „Ästhetik", Bd. I, S. 75 (§ 13).

nihilistischen Weltverachtung gesellte sich der Absolutismus des subjektiven Selbst, dessen Folge sie zum Theil war und durch den der Dichter mit den Sentimentalisten der Sturm- und Drangepoche eng zusammenhängt.

J. Paul zog sich der Welt gegenüber in die Enge seines Gemüths zurück, um von hier aus die Dinge aufzufassen und abzuschätzen. Was daher aus dieser Perspektive ihm nicht zusagte, hatte keinen Werth. Er wurde so der Poet der Fichte'schen Philosophie, so sehr er auch diese theoretisch zu bekämpfen suchte. Daß übrigens mit solcher principiell-idealischen Selbstsucht die Willkür mehr als billig sich an die Stelle der wahren Kunstfreiheit setzen mußte, wie es bei J. Paul leider zu sehr geschieht, begreift man leicht. Sonst darf man bei ihm sich darüber freuen, daß er alle Wunderlichkeiten eines privaten Kleinmeisters mit allem Edeln in Gesinnung und allem Schönen des Gemüths vereinigen mochte, in welchem neben der Beschränktheit der „Karthause" die „Johanneskraft der Liebe" so eng verschwistert wohnte [1]. Auch seine sittliche Weltstellung ruht wesentlich auf der Begeisterung des Gemüths, weshalb er uns auch nach dieser Seite hin in seinen Dichtungen mehr in das Reich idealer Schwärmerei, als thatkräftiger Wirklichkeit führt. Seine Hauptcharaktere vertreten die empfindsame Herzensethik und wandeln auf den phantasiebeleuchteten Wegen der Tugend. Überhaupt tragen sie viel von dem Schattenwesen des Traumes an sich. Oder sind nicht seine Viktors und Albanos, seine Vults und Walts, seine Clotilden und Lianen Gestalten, die durch die Pforten des Traumes in unsere Mitte treten? Weisen nicht die Mondscheinregenbogen, die Blumenthränen, die Nachtigallenklagen, die Blumenstaubwolken, „die Wina's ersten Kuß dämmernd einschleiern und dann damit weit davonfliegen" („Flegeljahre"), kurz, die ganze drängende Farbenpoesie, auf die Traumwelt hin? Spricht er doch selbst im „Titan" von „seiner schlimmen Verwirrung geträumter Sachen mit erlebten und vice versa". Auch Schiller merkt ihm Ähnliches an, wenn er an Goethe schreibt, er habe ihn

---

1) Vgl. über seine Menschenliebe z. B. Spazier a. a. O., Bd. V, S. 205.

gefunden, wie er ihn erwartet, nämlich „fremd, wie Einen, der aus dem Monde gefallen“. Er meint, derselbe sei wohl voll guten Willens, herzlich geneigt, die Dinge außer sich zu sehen, „nur nicht mit dem Organ, womit man sieht“ [1]).

Auch in der Freiheitsliebe stellt J. Paul sich neben Schiller hin. Daß J. Paul bei allem Drucke des Lebens nie ein Sklave der Mächtigen und Großen wurde, vielmehr die Würde wahrer menschlicher Freiheit stets an sich behauptete und ihren Feinden gegenüber muthig vertheidigte, erhöhet nicht bloß seine eigene Persönlichkeit, sondern giebt auch seinen Werken mehrfach einen eigenthümlichen Werth. So wie er in der Mitte seiner Jugendbedrängnisse lieber Alles dulden wollte, „als dem dummen und zugleich bösen Menschen zu danken“, der durch einen Zufall Anspruch auf Erkenntlichkeit haben kann; so mochte er niemals der Tyrannenwillkür huldigen, wenn sie Volk und Menschen drücken wollte. Er rühmt sich selber (an Otto), daß er frank und frei sei und etwas in sich habe, das sich um keinen Beifall schiert — daß er einen Muth und eine Denkart gegen Fürsten in sich finde, die er bei vielen großen Männern nicht finde“. Mit lebendiger, freimüthiger Beredsamkeit hat er das Wort für Völkerfreiheit geführt, die Rechte der Menschheit vertheidigt. Das „Freiheitsbüchlein“ [2]) ist nicht der einzige Zeuge seines freisinnigen Denkens. Die „Friedenspredigt“ und noch dreister und lauter die „Dämmerungen“ (1808 und 1809) sprechen Mahnungen und Ermunterungen an unser Volk, die mit Fichte's Donnerworten wetteifern möchten. Er tadelt Goethe, weil derselbe „lieber ein Properz als ein Tyrtäus“ sein wolle, da dieser letztere doch der Zeit

1) Freilich fehlte dieses Organ Schiller'n selbst mehr, als er dachte. — Die Abhandlung J. Paul's, „Blicke in die Traumwelt“ in seinem Museum beweist seine Vorliebe für diesen Zustand, und im „Siebenkäs“ bildet „der Traum im Traume“ eines der besten Blumenstücke.

2) Diese Schrift ist auch dadurch besonders merkwürdig, daß J. Paul darin in Verbindung mit einem deutschen Fürsten, dem Herzoge Ernst von Gotha, gegen das Institut der Censur zu Felde zieht und es als das gefährlichste Hilfsmittel der Tyrannei charakterisirt. Daher auch die ungemessene Bewunderung Börne's, s. dessen „Denkrede auf Jean Paul“ („Gesammelte Schriften“, Bd. IV. S. 46 ff.).

mehr nochthue als der erste. Der Getadelte strafte den Angriff in den „Xenien“. Auch das mag hervorgehoben werden, daß J. Paul den Grundsätzen der französischen Revolution nie untreu wurde und noch im Anfange des 19. Jahrhunderts die Republik der Girondisten zu preisen keinen Anstand nahm.

Haben wir in dem Vorhergehenden J. Paul's poetischen Standpunkt im Allgemeinen bezeichnet, so mag nun noch seiner kompositiven und stylistischen Methode mit Wenigem gedacht werden. Wenn bei irgend einem Schriftsteller, so darf man bei ihm in Absicht auf Anordnung und gesammte Ausführung seiner Werke das allberühmte Wort Büffon's anwenden, daß der Styl der Mensch selber sei. Wie sich in seiner Persönlichkeit und seinem Leben kein kräftiger Angelpunkt bilden wollte, um den sich die freundlichen und feindlichen Elemente und Begegnisse, die mannigfaltigen Regungen des Gemüths, die Bilder der Phantasie und das Gedränge von Reflexionen in geschlossener Reihe bewegen mochten, wie dabei eine unversöhnte Doppelstimmung des Verstandes und der Phantasie, die er selbst „der Tag- und Nachtgleiche, in der er geboren“, vergleicht, sein Wesen durchzog; so waltet in seiner ganzen schriftstellerischen Produktion die Zufälligkeit der Laune und Auffassung, das Chaos der Gefühle, Gedanken, der Witze wie der ernsten Reflexionen, ein Quodlibet, in welchem das Trefflichste neben dem Trivialsten, das Geistreichste neben dem Nüchternsten, die Ironie neben der Philosophie, der Sarkasmus neben der innigsten Schwärmerei, der Frost neben der freundlichsten Frühlingswärme, die starkgeistige Freiheit neben dem kindlichen Gottvertrauen, das Nächste neben dem Entferntesten, das Bildliche neben dem Abstrakten in buntester Arabeskenform durcheinanderspielt. J. Paul's ganze Kunst ist daher fast durchweg Manier. Ein eigentlich klassischer Styl kann vor dieser unkünstlerischen Sonderbarkeit und unbedingten Individualitäts-Herrschaft nicht zu seinem Rechte kommen. „Sterne“, sagt Bouterwek, „ist gegen ihn ein Cicero an Regelmäßigkeit der Anordnung und des Ausdrucks“, und Friedr. Schlegel (im „Athenäum“) nennt ihn wegen solcher Manier sogar „das blutrothe Himmelszeichen der vollendeten Unpoesie der Nation und des Zeitalters“. Wie hart dieses klingen mag, so hat J. Paul allerdings einen Theil des

Tadels durch seine heraufgezwungenen, oft bis an's Aberwitzige streifenden stylistischen Seltsamkeiten verdient. Alle Wissenschaften und Kenntnisse sucht er in der Darstellung zu verzetteln, was er in seinem „Kometen" so weit treibt, daß er sogar Apothekerpraxis detaillirt und Recepte einschiebt [1]). Man sieht, wie ihn Excerpte und Kollektaneen bedrängen, deren Last er bald hier bald dort bündelweise abwirft. So zieht er wie vagabundirend seines Weges hin, gleichsam ohne „Hosenträger" des Styls, wie er dergleichen auch im wirklichen Leben nach eigenem Geständnisse bis in sein vierzigstes Jahr nicht zu tragen pflegte [2]).

In diesem Chaos, in welchem man, um mit Hegel zu reden, „nichts werden, Alles nur verpuffen sieht", will uns nirgends die Spur eines guten Geschmackes begegnen, und in dem Gedränge der fremdartigsten, oft peinlich herbeigezwungenen Beziehungen kann weder ein Gefühl noch ein Gedanke sich zu reiner Bestimmtheit ausbilden. Wir müssen uns gefallen lassen, in steter Sprunganstrengung über Gräben und Bäche fortgestoßen zu werden und querfeldein zu laufen, wobei hier eine Blume zu pflücken, dort ein Steinchen aufzunehmen, eben auf einen Vogel zu hören und sogleich wieder auf eine naturhistorische Notiz zu achten ist. Wenn J. Paul selbst von diesem seinem Räthselstyle sagt, „es sei ein Epigrammenzeitpack, der uns jede Minute zu einem neuen Anfange und Sprunge treibt", oder wenn er irgendwo in seinem „Siebenkäs" schreibt, „daß es bei einem Schriftsteller gar nicht darauf ankommt, ob er mehr oder weniger sehen kann, daß aber die Lichtscheere und Lichtschnuppe, die ihm immer im Kopfe steckt, sich gleichsam zwischen seine geistigen Beine stülpt, wie einem Pferde der Klöppel, und den Gang hindert", so hat er damit seine eigene Manier hinlänglich bezeichnet. Wie Oasen erheben sich hier und da kleinere schön gehaltene Stellen

1) Schon als Knabe machte er sich, wie oben angedeutet, Auszüge aus allen Büchern, die er las, und noch ehe er das Gymnasium zu Hof bezog, hatte er bereits mehrere dicke Quartbände von Excerpten. Daß er späterhin zum Behuf seines schriftstellerischen Gebrauchs die Excerpte und Notizen in eigene Zettelkästchen vertheilte, ist als Anekdote hinlänglich bekannt.

2) Mundt („Geschichte der Literatur der Gegenwart") erinnert schon an diese Analogie (S. 95).

aus diesem Wirrwarr; aber kaum hat man sich auf sie niedergelassen, so treibt der Wirbelwind uns wieder von dannen, Wolken von Staub und allerlei Material auf uns ausschüttend. Dieses unpoetische Durcheinander, dieser zufällige Wechsel zwischen „Kothurn und Sokkus", dieses ganze Sichgehenlassen, was er selbst im Titan eingesteht, indem er es sein Unglück nennt, „daß er nicht weiß, was er schreibt, bis er's nachgelesen", ist um so mehr zu bedauern, als der Mann durch Geist und anderweite Begabung wohl berufen gewesen wäre, unter unsern klassischen Schriftstellern einen ausgezeichneten Platz einzunehmen. Seine Werke, wie sie vorliegen, sind in der That nur Schlackenhaufen, in denen man Gold in Menge findet, das bloß der Läuterung und des Gepräges bedarf, um mit den kostbarsten Arbeiten in seiner Art wetteifern zu können.

J. Paul's Dichtungen im Einzelnen durchzugehen [1]), ist aus mehr als einem Grunde unrathsam. Dem Wesentlichen nach sind sie nämlich insgesammt so ziemlich in einem und demselben Tone verfaßt, auch dem Inhalte nach keineswegs so charakteristisch und wesentlich verschieden, um bei genauerer Analyse neue An- und Aussichten zu bieten. Dazu kommt, daß ihre poetische Natur und organische Einrichtung bei der oben im Allgemeinen angedeuteten Eigenthümlichkeit keine solchen Momente gewährt, deren näheres Bezeichnen Bedeutung genug haben könnte. Da J. Paul's Lebensgang und Lebensentwicklung in seiner Weltauffassung wenig änderte, er vielmehr, wie wir gesehen, in dieser Hinsicht nicht weit über seine erste Jugendzeit hinauskam; so fehlt auch von dieser Seite das besondere Interesse, welches, wie bei Goethe und Schiller oder selbst auch bei Wieland, ein genaueres Eingehen auf die Folge und den jedesmaligen Charakter der verschiedenen Produktionen gewähren könnte. Bloß mit wenigen Worten wollen wir daher seiner Hauptwerke gedenken.

---

1) Vgl. Ausgabe der „Sämmtlichen Werke", welche mit dem „literarischen Nachlasse" in 65 Bänden (1838) bei Reimer in Berlin vollendet herauskam. Ebendaselbst und bei Ebendemselben erschienen die „Sämmtlichen Werke" in einer anderen Ausgabe, besorgt von E. Förster in 33 Bänden (1840 ff.). 2. Auflage.

J. Paul gehört zu den Talenten, die sich nur in der steten Produktionsthätigkeit befriedigen, und denen es daher weniger auf das Wie als das Wieviel ihres Schaffens ankommt. Von Natur zu solcher produktiven Unruhe neigend, mußte er wohl dadurch, daß die Schriftstellerei bei ihm alsbald eigentliche Erwerbsquelle wurde, noch mehr in den Strom schreibfertiger Thätigkeit gerathen, in welchem er fünfundvierzig Jahre hindurch unermüdlich forttrieb. Gleich Goethe hat auch J. Paul, wie wir schon berührt, in seinen Schriften meistens Erlebnisse dargeboten, der Unterschied ist nur, daß er zu wenig erlebte und dieses Wenige in unentwickelter Reife und ohne ideale Kunstfreiheit reproducirt [1]. Daß er im Ganzen nach Manier und Haltung Hippel's Doppelgänger ward — er studirte ihn anfangs am meisten —, haben wir gesehen. Doch hat er gegen diesen die Gabe einer lebendigeren Phantasie und originaleren Erfindung voraus. Daß J. Paul mit den „Grönländischen Processen" (1783) als neunzehnjähriger Jüngling den eigentlichen Anfang seiner Dichtung machte, ist kurz vorhin erwähnt worden, eben so, daß das Buch „Ein Kind der Noth" die Spuren des Druckes wie die Unreife der Jugend an sich trägt. Schriftstellerei, Theologie, Weiber, Stutzer und ähnliche Partikularitäten werden in witzsüchtiger Satyre durchgezogen. Die Ironie darin ist nur der Bitterton der individuellsten Selbstverstimmung. Wenn J. Paul selbst, in seiner „Vorschule der Ästhetik", schreibt: „Eine Ironie, wozu man den Schlüssel erst im Charakter des Autors und nicht des Werks antrifft, ist unpoetisch", so hat er damit seinem eigenen Werke das Urtheil gesprochen, denn in demselben ist es gerade durch und durch der Autor, in welchem wir jenen Schlüssel zu suchen haben. Die später (1788) erscheinende Schrift „Auswahl aus des Teufels Papieren" bewegt sich noch in demselben Elemente und leidet an ähnlichen Gebrechen, obgleich der Ton der Bitterkeit darin weniger vordringt. Das Buch ist ein weiterer Beleg zu unserer Be-

1) Von dieser Seite her, daß sie das Leben, in dem sie lebten, schildern, nennt Menzel, Goethe und J. Paul „die eigentlichen Dioskuren der modernen Poesie". Es versteht sich, daß vor Menzel's Tribunale Goethe gegen J. Paul auch in diesem Punkte zurücktreten muß. Sonst hebt dieser Kritiker manche Züge hervor, die unsern Dichter recht gut charakterisiren.

hauptung, daß die satyrische Dichtung J. Paul's Domäne nicht war, trotz der Paradoxie Tieck's, der da meint, daß diese Gattung die eigenthümlich-rechte für ihn sei, und deshalb die „Teufelspapiere" für die beste Schrift desselben erklärt. Das Publikum interessirte sich dafür so wenig, daß das Buch alsbald zu Makulatur wurde. Eine spätere Wiederherstellung desselben versuchte J. Paul in den „Palingenesien". In der That charakterisirt man das Werk am kürzesten und besten, wenn man, was Herder in der „Adrastea" über J. Paul lobend sagt, als Tadel darauf anwendet, daß nämlich darin „nebst seinem eigenen Swift's, Fielding's und Sterne's Geist mit einander Wirthschaft treiben".

Mit der „Unsichtbaren Loge" („Mumien"), welche 1793 erschien, begann er seine eigentliche Berufsromantik, auf die man überhaupt ein anderes Wort von Herder, welches unser Dichter in seiner „Ästhetik" zu dem seinigen macht, „daß nämlich der Roman im Mondlicht zeichne wie der Traum", auf's treffendste anwenden kann. Über das Epochemachende dieses Buches sagt er, daß er „durch das noch etwas honigsaure Leben des Schulmeisterlein Wuz", welcher jenem Werke als Anhang einverleibt wurde, den „seligen Übertritt" aus der „neunjährigen satyrischen Essigfabrik" in jene Dichtung genommen habe, wodurch er sein Herz von den Fesseln der Satyre erlöst [1]). Die Wuz-Idylle ist das eigentliche Grundthema der ganzen J. Paul'schen Romanwelt, in welcher das gedrückte Kleinleben überall, selbst durch die höchsten Ätherbilder des „Hesperus" und „Titan", hindurchweint. Alles kränkelt, Personen und Zustände, und man möchte sich versucht fühlen, J. Paul's ganze Dichtung die Poesie der Krankheit zu nennen; wie denn mit Recht schon Solger darauf hingewiesen hat, daß alle Lieblingscharaktere desselben krank sind und sich auf diese Eigenschaft selbst etwas zu gute thun. Daß in Wuz der eigenste J. Paul versteckt liegt, wäre leicht zu errathen, auch wenn er selbst es nicht gestanden. Der Schulmeister in Jodiz diente ihm nur, um seine eigene Schulmeisterbeschränktheit zu objektiviren, und in Wahrheit kommen wir in seinen 65 Bänden kaum oder doch nur auf Augenblicke aus der Schulmeisterstube heraus. In

---

1) Vorrede zur zweiten Ausgabe der „Unsichtbaren Loge" (1821).

Allem, was er seit der „Unsichtbaren Loge“ bis zum „Kometen“ herab geschrieben hat, in welchem letzteren „Nikolaus Margraf“ nur der metamorphorsirte Wuz ist, wandelt, lebt und spricht das Schulmeisterlein, der jung-alte kleinlebige J. Paul. Darum ist jener Roman gleichsam der Urahn aller folgenden. Der „Hesperus“, „Quintus Fixlein“, die „Blumen-, Frucht- und Dornenstücke“, die „Flegeljahre“ und der allumfassende „Titan“ sind nur weitere Ausführungen der Motive, die dort schon angewendet erscheinen, sowie Modifikationen in der Verbindung der Elemente, denen wir darin begegnen. Auch die Art der Komposition, Charakteristik und Darstellung liegt vorgebildet. Dieselbe Überbauung der dürftigen Handlung mit allerlei Aufsätzen, Ansätzen und Excursen, im Ganzen dieselbe Nebelhaftigkeit in der Personenzeichnung, dieselbe humorisirende Gezwungenheit und konfuse Stylistik, derselbe Mangel an einer bestimmten Idee, an einem konsequenten Verlaufe der begebenheitlichen Unterlage, wie all dieses in der Reihe seiner folgenden Romane zu finden ist. Mit der „Unsichtbaren Loge“ traf J. Paul nun auch den rechten Ton beim deutschen Publikum, das damals, in Ermangelung objektiver Weltbetheiligung und politischer Erhebung und Freiheit, an der Beschauung seiner herzinnigen Beschränkung und kleinweltlichen Gefühlsseligkeit sich erlabte, während seine absoluten Schulmeister von Gottes Gnaden es zur Genügsamkeit anhielten.

Zunächst an die „Unsichtbare Loge“ rückt der „Hesperus“ oder die „Hundsposttage“ (1795). Dieser Roman soll nach des Dichters eigener Bemerkung nur ausführen, was in jenem angedeutet worden, den er noch am Ende seines Lebens als „eine geborene Ruine“ bezeichnete. Goethe und Schiller nennen ihn in ihrem „Briefwechsel“ „den Tragelaphen“ (Bockshirsch), um damit das Barocke und Wunderliche der Komposition zu bezeichnen. Doch ist das Buch beiden nicht ganz zuwider, und Goethe bedauert bei der Gelegenheit, daß der Verfasser „bei manchen guten Partien seiner Individualität nicht zur Reinigung seines Geschmacks kommen kann“ [1]). Es kam J. Paul darauf an, in demselben eine poetische Erziehlehre zu geben, einen deut-

---

1) „Briefwechsel“, Bd. I, S. 170.

schen Rousseau-Emile hinzustellen. Was in seinem Gemüthe Sentimentales, Kindliches lebte, was er an Wehmuth, Sehnsucht, an Erdenkrankheit und Himmelsheimweh fühlte, wurde hier in dem Viktor, in der Clotilde und besonders in dem Emanuel hingethränt, hingeträumt und hingesprochen. In dem Charakter Viktor's lebt unser Dichter und in den Stimmungen Emanuels (Dahore) seufzt und weint der Weltschmerz sein unendliches Weh. Die Elemente sind meist Selbsterlebnisse, Selbstempfindungen. J. Paul liebte, als er schrieb, in Hof mehrere Originale seiner Clotilde und sah dort auch das Urbild seiner Fürstin Agnola. Man kann wohl sagen, daß der „Hesperus" J. Paul's „Werther" ist. Doch befreite er sich durch ihn nicht, wie Goethe durch sein Werk sich losrang von den Fesseln der subjektiven Selbstvereinzelung. Die Wirkung des „Hesperus" war bedeutend, besonders in der Frauenwelt, die seitdem anfing, sich in J. Paul's Blumenthau- und Mondschein-Landschaften, nebenher auch in ihn selbst vielseitig zu verlieben. Dieser Roman wurde auch entscheidend für seine literarische Stellung.

Das „Leben des Quintus Fixlein" (1795 vollendet) schließt sich alsbald und ganz nahe an die erwähnte „Wuz-Idylle" an. Wir finden hier schon bestimmter all die dürftigen Verhältnisse, welche die Kindheit und Jugend des Dichters umgaben, zu einer poetischen Kleinwelt gestaltet. Die Tage jener Frühzeit mit ihren Blumenauen und ihren Weihnachtsfreuden bilden die Hauptpunkte der Darstellung. Die Personen, mit denen man zusammenkommt, sind Gestalten aus des Dichters Jugendleben. Fixlein ist wieder vornehmlich er selbst, der harmlos gutmüthige, aus dem ernsten Drucke hervorlächelnde J. Paul. Die Lokalitäten sind die Dörfer und Kleinstädte, in denen er gespielt, gelernt und gelitten. Das Zettelwesen, welches seine Schriften überhaupt mehr oder minder charakterisirt, hindert hier vornehmlich, daß dieser Roman neben den „Flegeljahren" sich zu der Bestimmtheit abrundet, wofür er sonst im Wesentlichen die meisten Anlagen und Eigenschaften hat. Naiv genug heißt es auf dem Titel: „aus fünfzehn Zettelkästen gezogen".

Die „Blumen-, Frucht- und Dornstücke" oder „Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs" (1796 ff.)

sind eine Wiederholung des „Fixlein" von einem andern Standpunkte mit demselben Gepräge der unpoetischen Kleinlebigkeit, in welcher jedoch die Frühlings-Idyllität von dem kalten Reife des bittern Ernstes schon vielfach gedrückt erscheint und mehr die Qual als die Freiheit des Geistes waltet. Siebenkäs ist der bedrängte Dichter, dem sein Freund Hermann im derben Leibgeber zugleich zur Seite und gegenübertritt. Beide verwachsen gemach ineinander. Leibgeber wird der Träger der humoristischen Seite J. Paul's und der anticipirte Vult der „Flegeljahre", während Siebenkäs als anticipirter Walt den eigentlichen Seelen-J. Paul darstellt. Der Dichter wollte sich in diesem Romane noch einmal in die Misère seiner kaum überwundenen Passionszeit in Hof, wo er neben der spinnenden Mutter für's Brot im engen Stübchen dichtete und schrieb, versenken, noch einmal frühere Erinnerungen, angenehme wie bittere, zurückrufen, um sich dann von ihnen zu befreien und sich zu beschwingen für den hohen Flug, welchen er im „Titan" zu versuchen vorhatte. Zu diesem, der die Idee der „Unsichtbaren Loge" in ihrer ganzen Bedeutung und Höhe zur Darstellung bringen sollte, dienten all jene und noch andere mitten inne liegende Arbeiten nur als Stufen, auf denen der Dichter sich allmälig zu dem Punkte erheben wollte, von welchem aus er die reine An- und Umschau des Himmels gewinnen konnte, den er darzustellen gedachte. Der „Jubelsenior" und das „Kampanerthal" erschienen fast gleichzeitig (1797). Das Letztere, in welchem die spekulativen Fragen über das Jenseits, Gott und Unsterblichkeit, behandelt werden, ist gleichsam die oberste Sprosse zu jenem Tempel, in den er uns nun führen will.

Der „Titan" fällt in die eigentliche Glanzepoche des J. Paul'schen Schriftstellerlebens, dessen Stern, seit dem „Hesperus" in raschem Aufsteigen, gegen das Ende der neunziger Jahre zu seinem höchsten Stande gelangt war. Fürsten und besonders Fürstinnen, Gelehrte, die er freilich, wohl aus Instinkt, möglichst zu vermeiden suchte, und ihre Frauen, Gebildete aller Stände wendeten ihm ihre Gunst zu, und er durfte zu gleicher Zeit mit Schiller um den höchsten Beifall des Publikums sich bewerben. Weimar und Berlin (1799—1801) waren die Hauptschauplätze seiner Triumphe. In Berlin (Potsdam auf Sanssouci) mochte sogar die bewunderte

Königin Luise seinen Cicerone machen. Man verliebte sich in ihn, und sein Scheitel wäre beinahe kahl geworden unter der Scheere, die für die Berliner Damenwelt Haarangedenken abzuschneiden hatte. Der „Titan" nun, J. Paul's „Messiade", „Faust" und „Wallenstein", wurde in dieser Jubelperiode seines Lebens, in welche auch seine Verheirathung fiel, geboren (1800 ff.), und sollte den eigentlichen Wiederschein seines erstiegenen Lebenshimmels bilden. In ihm sammelte sich, was der Dichter seit zehn Jahren an Erlebnissen, an Bildung, an Selbstläuterung, an idealer Erhebung gewonnen hatte. Schon wurde bemerkt, daß die „Unsichtbare Loge" gleichsam den Prolog, alle seitdem erschienenen Werke des Dichters aber eben so viele Studien für diesen Universalroman bildeten, an dem er seit 1796 arbeitete und in dem er „die romantisch-epische Form", wie er sie an Wilhelm Meister in seiner „Ästhetik" so sehr rühmt, vorzugsweise erreichen und die Harmonie echter Menschlichkeit gegenüber dem genialen Titanismus und Liberalismus feiern wollte; weshalb er ihn denn eigentlich „Anti-Titan" nennen möchte. Näher angesehen wiederholt der „Titan" in der That nur den „Hesperus" in erweiterter Form und mit einigen Ingredienzien aus den höheren Lebenssphären, die sich dem Dichter seitdem eröffnet hatten. Auf die Ähnlichkeit beider Werke hat außer Andern auch Gervinus richtig hingewiesen, dem wir hauptsächlich in dem Lobe beistimmen, welches er der Ausführung des Roquairol zollt, dieses Repräsentanten der moralischen Kraftgenialität und poetischen Weltliederlichkeit, auf den J. Paul selbst so Großes zu halten schien, daß er ihn (an Jacobi) gleichsam als den Urkeim des ganzen „Titan" bezeichnet.

Der Roman, als Ganzes, macht den Eindruck eines Irrgartens, in welchem tausend kleinere und größere Gänge sich in einander verschlingen, überall Blumenbeete verschiedener Sorten mit Statuen wechseln, deren geisterhafte Blässe uns um so mehr unheimlich anspricht, als sie meistens in phantastischer Mondscheinbeleuchtung dargestellt sind. Das viele wunderliche Gestrüppe, welches in den Gängen umherwächst und die Füße des Wanderers umschlingt und behindert, kann zur ästhetischen Schönheit um so weniger beitragen, als es ohne Auswahl und Anordnung herum-

wuchert. Eine thatkräftige Handlung will sich nirgends aus diesem labyrinthischem Gewebe und Gewirre hervorbilden. Das Krankhafte, welches, wie wir schon oben erinnert, einen Grundzug der J. Paul'schen Produktionen überhaupt ausmacht, zieht auch durch diesen Roman und blickt hier aus den blassen Gesichtern der meisten Personen, besonders der vornehmen, den Gesunden unerquicklich an. Diese Poesie der Krankheit tritt in all ihrer sentimentalen Verführungskunst heran, und dies eben ist wie des Buchs Empfehlung so auch seine Gefahr bei der Jugend, welche der Thatkräftigung, nicht der Verweichlichung bedarf. Weniger, als J. Paul's Bewunderer wohl zugeben wollen, entspricht die Produktion auch in ihrem kompositiven Organismus dem, was man von poetischer Schöpfung zu erwarten hat. Aus förmlichen Studienbüchern hervorgegangen, in denen der Dichter Einfälle, Charakterzüge, Notizen und zu befolgende Regeln eintrug, eben so während der Ausarbeitung von stets neuen, bald in Weimar, bald in Dresden, dann wiederum in Weimar und darauf in Hildburghausen aus dem dortigen Hofleben empfangenen Eindrücken bedingt, zugleich gedrückt von dem Schwanken zwischen dem Ernste der Empfindung und dem Humor der Satyre, trägt das Werk das unverkennbare Gepräge mechanischer Ausführung und einer unausgeglichenen Dissonanz in Richtung, Ton und Darstellung. Es gelang dem Dichter nicht, die successive Stoffzufuhr mit künstlerischer Macht zu bewältigen und zu plastischer Harmonie des Ganzen umzubilden, wie solches in seinem Musterbilde, dem Wilhelm Meister, dem Wesentlichen nach in so hohem Grade geschehen. Besonders sind es die Frauengestalten, welche mehrfache nachträgliche Ausbesserungen und Umwandlungen erfahren mußten, je nachdem neue Originale in des Dichters Anschauungs- und Gefühlswelt eintraten. So saß zu Liane zunächst Emilie v. Berlepsch. Linda ruht hauptsächlich auf dem Verhältnisse des Dichters zu Schiller's einstiger Muse, der „Titanide", Charlotte v. Kalb, mit der er in Weimar in engste Bekanntschaft trat[1]). Im „Titan" bemerkt man zugleich deutlicher als in seinen andern Romanen die Art J. Paul's, die Personen mehr zu denken,

---

1) Spazier a. a. O., Bd. IV, S. 163 ff.

wie schon Fr. Schlegel sagt, als darzustellen. Er hatte fertige Idealmasken, diese trug er, so gut es gehen wollte, auf die vorkommenden Porträts über, woraus sich denn eben die Blässe und Unentschiedenheit, kurz der ganze Mangel an unmittelbarem gesunden Herausleben seiner meisten Charaktere erklärt. In der Gruppirung dieser Charaktere und in der Anordnung ihrer wechselseitigen Stellung muß dagegen eine nicht geringe Kunst erkannt werden; wie denn überhaupt das Buch ungeachtet all seiner Schwächen ein bedeutend Zeugniß giebt der reichen Phantasie, sowie der Fülle an gemüthlichen und geistigen Schätzen auf Seiten unseres Dichters, an dem schon die „Xenien" bedauern, daß er jenen Reichthum nicht besser zu Rathe gehalten. Er hat ihn hier nach allen Richtungen hin mit freigebigster Hand ausgetheilt und dadurch seinem wunderlich-konfusen und profusen Werke jedenfalls dauernden Werth gesichert und für seine unklassische Form einigermaßen entschädigt.

Im „Titan" hatte J. Paul, wie wir gesehn, die Summe seiner Bildungsgeschichte gezogen, zugleich die Zeit der Ströme und Bewegungen seines Schicksals abgeschlossen. „Titan" war die Hauptfahrt, gleichsam die eigentliche poetische Welt-Umsegelung seines Lebens. Mit ihm schiffte er sich in den Hafen der Familie ein, betrat er die Bahn der Selbstberuhigung, und seine folgenden Werke erzählen in freundlicher Erinnerung von den früheren Tagen. In den „Flegeljahren", welche unmittelbar auf den „Titan" folgten (1803 ff.), finden wir schon diese friedliche Selbstspiegelung, den Ton der behaglichen Stille. Sie bilden eine neue Auflage theils des „Wuz" und „Hesperus", theils des „Quintus Fixlein" und „Siebenkäs". Sie sind eine freie Redaktion der autobiographischen Charaktermomente zu einer reineren und übersichtlicheren Gesammtheit. J. Paul hebt hier sein Selbst aus der verdeckenden Schnörkelei bestimmter hervor, und das ist gerade das Eigenthümliche des Buchs, welches sonst nichts wesentlich Neues bietet. Wir haben schon darauf hingedeutet, wie der Dichter in den Brüdern Walt und Vult uns seine von ihm selbst so bezeichnete Äquinoktialnatur giebt, die Doppelseitigkeit von Phantasie und Reflexion, von Sentimentalität und verständiger Humoristik. Walt repräsentirt die erstere, Vult die letztere.

Jener ist der idealistische, dieser der realistische J. Paul. Man sieht aber auch aus der Zusammenstellung beider Charaktere, daß die zweite Eigenschaft in des Dichters Wesen nur ein Accessorisches war, während die Gefühlsseligkeit und, um so zu sagen, die Gemüthsphantasie sein eigenstes Wesen ausmachte. Die Erinnerungen an die Jugendjahre bilden den eigentlichen inhaltlichen Stoff und sind hier mit all den schönen Zügen hingestellt, wodurch sie zu wahrer Poesie werden können. Walt ist die Personifikation der tiefen musikalischen Innerlichkeit, welche J. Paul's Wesen ausmachte. Die ganze Kindheit und Jugend war ihm gleichsam zu einer höheren, seligen Melodie geworden — und diese Melodie lebt und webt in Walt. Was der Dichter in seinem Romane diesen Walt im Flötenconcert seines Bruders Vult empfinden läßt, gilt von ihm selbst in der Stimmung von damals, wo ihm die Jugendlichter aus der Vergangenheit entgegenschimmerten. „Als ein Epos", sagt er, „strömte das Leben unten vor ihm hin, alle Inseln, Klippen und Abgründe desselben waren eine Fläche, es vergingen an den Tönen die Alter — das Wiegenlied und der Jubelhochzeitgesang klangen in einander, eine Glocke läutete das Leben und das Sterben ein." — Schon wegen der größeren Einfachheit und Einheit der Komposition, noch mehr aber wegen der gesammten Mäßigung in der Darstellung, die am wenigsten an der Maniersucht leidet, können die „Flegeljahre" ihren Anspruch auf klassische Bedeutung vor den übrigen Romanen des Verfassers geltend machen, so wenig wir sonst mit manchem andern Kritiker behaupten möchten, daß denselben das Lob vollendeter klassischer Meisterschaft gebühre. Wollen wir auch in Absicht auf Erfindung und organische Ausbildung ihnen gern einen bedeutenden Werth zugestehen, so wuchern doch immer noch zu viele Auswüchse der gewohnten Weise hinein, als daß eine durchweg reine Anschauung möglich wäre.

Wir übergehen J. Paul's weitere poetische Leistungen, welche sich zwischen die „Flegeljahre" und den „Kometen", seine letzte Dichterarbeit, in die Mitte legen (wie z. B. „Fibel's Leben", die beiden, an komischen Zügen reichen Scherzschriften „Schmälzle" und „Katzenberger's Badereise" und andere kleinere Dichtungen), weil in ihnen meistens nur Reproduktionen des bereits mehrfach

Dargebotenen vorkommen, um mit einem kurzen Worte über seine wissenschaftlichen Versuche zu berichten, welche hauptsächlich in das letzte Drittel seines Lebens fallen. Aus der Mitte von Abhandlungen (z. B. auch in seinem „Museum"), Recensionen [1]) und sonstigen betrachtenden Werken, von denen wir schon oben beiläufig einige genannt, heben wir zwei umfassendere und bedeutendere hervor, nämlich die „Vorschule zur Ästhetik" (1804) und die „Levana" (1807). Beide Schriften tragen die Physiognomie der ganzen Weise, wie J. Paul sich mit Wissenschaft überhaupt beschäftigte. Er sammelte Notizen aus allen Gebieten derselben und bewahrte sie auf, um bei guter Gelegenheit davon für seine Schriften Gebrauch zu machen. Die strenge Durchführung eines bestimmten wissenschaftlichen Problems lag nicht in seiner Art. Auch jene zwei Werke sind daher mehr nur Sammlungen von Gedanken, Einfällen und Ansichten, Aphorismen (oft geistreichen und treffenden, oft aber auch verfehlten und schielenden), von Witzen, gesuchten Gleichnissen, Anspielungen aller Art durchschossen, besonders die „Ästhetik". Nur wer sich im Gebiete der Kunstwissenschaft bereits hinlänglich umgesehen und erkräftigt hat, kann dies letztere Buch mit Nutzen lesen, indem von allen Seiten kecke und lose ästhetische Urtheile und Begriffe herandrängen, in denen Wahrheit und Irrthum, Richtiges und Falsches dicht neben einander liegt und in der eigenthümlichen bunt spielenden Einkleidung nicht leicht zu unterscheiden ist. Die Programme über den Humor möchten, des Ungenauen, was beträchtlich mit unterläuft, ungeachtet, wohl die bemerkenswerthesten und gehaltvollsten Punkte des Buches sein, das in vieler Hinsicht als die Fibel der Romantik zu betrachten ist. Daß J. Paul der eigenen Theorie des Humors in seinen Dichtungen praktisch meistens untreu wird, ist schon berührt worden.

In reinerem Style als die „Ästhetik", trägt sich die „Levana" vor, eine Erziehlehre, mehr für Mütter und Töchter als für Väter und Söhne geschrieben. Vor Anderm merken wir dem

---

1) Die Recensionen hat J. Paul späterhin größtentheils zusammengestellt und übersichtlich verbunden, zugleich mit einigen ästhetischen Nachträgen vermehrt herausgegeben in dem Werkchen „Kleine Bücherschau" (1825), zwei Bändchen.

Buche an, daß J. Paul, von Haus aus weiblich gestimmt, eben sein Lebenlang auf dem weiblichen Standpunkte der Menschen- und Weltbetrachtung stehen blieb. Auch diese Schrift enthält in ihrer Sphäre und Art neben dem Besten ungemein viel Gewagtes und Gesuchtes. Trotz der treffendsten psychologischen Bemerkungen ist sie doch ohne rechte Psychologie und trotz den bewährtesten Erfahrungssätzen ohne rechte pädagogische Erfahrung. So wie die Kinderwelt J. Paul's eigentlichstes Lebensparadies bildete, das er nie aus den Augen verlieren konnte [1]), so hat er auch in dieser Erziehlehre die Kinderseelenwelt mit den schönsten Weihnachtslichtern umgeben und erleuchtet. Jedenfalls wird, wer bereits ein sicheres pädagogisches Urtheil hat, sich des Buchs wegen der vielen überraschenden und hellen Blicke, die auf die Erziehungsverhältnisse geworfen werden, mit dem größten Nutzen bedienen können. Auch Goethe war bereit, die höhere Reife und reinere Haltung, die darin herrscht, gern anzuerkennen.

Wohl der Wirklichkeit und Ausführung, nicht aber der Intention nach schließt der bereits genannte Roman „Der Komet" (1820 ff.) das eigentliche poetische Schriftstellerthum J. Paul's. Dieser Roman sollte nur den Vorbau zu einem noch größeren, dem „Papierdrachen", bilden, in welchem er alle Strahlen seiner gemüthlichen und idealen Lebenssonne noch einmal sammeln, alle Erfahrungen niederlegen und alle Einfälle seiner humoristischen Musenlaune vereinen wollte. In demselben, so schrieb er zwei Jahre vor seinem Tode, werde er „eine Generalsalve seines Kopfes geben, ein Allerseelenfest seiner Gedanken feiern", er werde darin über Alles sprechen, selbst „über Satan und seine Großmama". Das Buch, zu dem er wie früher zum „Titan" vielfache Studien machte und Hefte schrieb, blieb indeß nur Projekt [2]).

---

1) „Kürzet", schreibt er im „Museum", „das schöne helldunkle Kindersein nicht durch voreiliges Hineinleuchten ab, sondern gönnet den Freuden, deren Erinnerung das Leben so schön erleuchtet, ein langes Entstehen und Bestehen. Je länger der Morgenthau an den Blüten und Blumen hängen bleibt, desto schöner wird nach den Wetterregeln der Tag."

2) Vgl. die Vorrede zum „Kometen". — K. Paul's Schwiegersohn, E. Förster, hat den projektirten Roman nach den hinterlassenen Heften

Der „Komet“ ist dem Wesen nach nur der erweiterte „Fibel“, welcher deshalb als eigentliche und Hauptstudie zu demselben betrachtet werden kann. Den Mittelpunkt, die Hauptperson, bildet dort wie hier J. Paul selbst, der sich in Fibel und Margraf selbst spiegelt, selbst ironisirt und selbst betrachtet. Die subjektive Illusion, der gegebenen Wirklichkeit gegenüber, aus der J. Paul nie recht heraustrat, wird auch in diesem Werke vergegenwärtigt, das große Anstrengungen von Witz und Ironie darthut, aber nur geringen poetischen Fluß enthält. Die J. Paul'sche literarische Donquixoterie, die schon in „Fibel“ den eigentlichen Gegenstand ausmacht, wird hier in breiterem Umfange dargestellt. Indem sich aber der Dichter so selbst parodirt, verliert er sich in der That in die höchste Unpoesie, deren Schwere um so bemerklicher wird, je abgelebter die Phantasie in ihr erscheint [1]). Das Buch ist eine wahre Krämerbude von Afterwitzen, wissenschaftlichen Kleinwaaren und herbeigezwungenen Beziehungen — ein verfehlter und verkümmerter Epilog zu J. Paul's „Dichterleben“. Das Publikum ignorirte dasselbe, als es endlich nach vieler Jahre Arbeit vollendet erschien (1822).

Wir haben gleich anfangs angedeutet, wie J. Paul mehr in der Sehnsucht nach dem Jenseits als in der Wirklichkeit des Diesseits sich gefiel und daher den Blick fast unverwandt auf das Ewige der Unsterblichkeit richtete. Schon im „Kampanerthale“ hatte er diese Frage poetischer Besprechung unterzogen. „Die Selina“ nun sollte das Wort der vollsten Überzeugung aussprechen über die Hoffnung jener Ewigkeit. Mit diesem Werke,

---

unter demselben Titel in zwei Bänden (Frankfurt 1845) herausgegeben. Es läßt sich auf das Buch aber die Bezeichnung „Roman“ kaum anwenden, indem es fast nur ein buntes Quodlibet von allerlei Ansichten, sentimentalen und humoristischen Gedanken, Lehren und Lebensanschauungen bildet, welche durch keinen Faden einer novellistischen Fabel und Handlung zusammengehalten werden.

1) Vgl. über die Bildungsgeschichte des „Kometen“ Spazier a. a. O., Bd. V, S. 101 ff. J. Paul selbst giebt in den Studienheften zu diesem Romane demselben eine Donquixotische Tendenz und bezeichnet den Helden als Don Quixote mit dem Bemerken: „Der Held ist mit dem J. Paul zu verschmelzen.“

das er indeß nicht beenden konnte, schloß der Dichter seine Zeitlichkeit, die ihm die schönsten Freuden nur für harte Leiden schenken wollte. J. Paul starb am 14. November 1825. Der Tod täuschte ihn liebevoll über die letzte Stunde, wie er sich selber über das Leben so oft hinweggetäuscht hatte.

Mit J. Paul schließen wir die Übersicht der Novellistik dieser Epoche, in deren Grenzen und Ton freilich noch einige Namen hinüberreichen, die nicht ohne Verdienst und Ruf in unserer Literatur erscheinen, namentlich solche, welche gerade die humoristische Bahn verfolgen. Dahin gehört z. B. vor Andern der Graf Benzel-Sternau (1767—1847). Mit Talent und Geist begabt, durch Geburt, Erziehung und Gesellschaft mit den höheren Kreisen und ihren Sitten vertraut, durch Welt- und Geschäftskenntniß auf eine gewisse Höhe freier Lebensansicht gestellt, versuchte sich Benzel-Sternau nicht ohne Glück im humoristischen Romane, ohne sich jedoch zu poetischer Bedeutung zu erheben. Sternau's Humor ist ohne künstlerische Totalität; er trifft mit ironischen Streiflichtern allerlei aus der Zeit, aber es fehlt wenigstens dem Ganzen nach originale Auffassung, Erfindung, Organisation einer Handlung aus der Idee, sichere Individualisirung. Man hat ihn wohl einen Geistesverwandten von J. Paul genannt. Die Verwandtschaft ist indeß vornehmlich nur in der Ähnlichkeit der Manier gelegen; Beide haben sonst ganz verschiedene Standpunkte und Tendenzen. Sternau bewegt sich meist mit satyrischer Betonung in den Bezirken der damaligen Salonsgesellschaft, während J. Paul so recht heimatlich auf dem Boden des Idylls verweilt und von hier aus mit sentimentaler Färbung Natur und Menschen anschaut und beschreibt. Auch in Styl und ganzer Darstellungsweise bleibt Sternau mit geringen Ausnahmen auf dem Punkte der höheren Gesellschaft. Seine Schriften haben daher keinen rechten Eingang in's eigentliche Volk finden können und sind so ziemlich vergessen. Am berühmtesten wurde seine humoristische Biographie „Das goldene Kalb“ (1802 ff.), worin er mit Laune und Witz den satyrischen Ton anschlägt und durch manche geistreiche Auffassungen den Gedanken angenehm beschäftigt, wie durch glückliche Schilderung die Phantasie belebt. Freilich werden die Vorzüge des Buchs durch so viele Fehler aufgewogen, daß eben

ein klassischer Geschmack sich nicht befriedigt finden kann. Spitzfindigkeit in Sentenzen und Bemerkungen, Bilderjagd, Sucht nach Seltsamkeit und Auffallendem, Breite der Charakteristik, überhaupt Schwerfälligkeit und Überladung in der ganzen Darstellung bei Mangel an Zusammenhang, Klarheit und gehöriger Anordnung der Handlung gestatten nicht, dem Werke einen hohen Platz in unserer Literatur anzuweisen. Außer demselben verfaßte er noch einige andere Schriften ähnlicher Art, z. B. „Lebensgeister" (1805), „Gespräche im Labyrinth" (1805), „Der steinerne Gast", „Pygmäen-Briefe", „Der alte Adam" (1819) und Sonstiges. Was den Mann besonders ehrt, ist die Liberalität der Gesinnung, die er stets in socialer wie politischer und religiöser Hinsicht gleichmäßig bis an seinen Tod bewährt hat.

Neben Sternau darf sich wohl Hegner (1759—1840) stellen, der, wenn auch minder humoristisch-tendenziös wie jener, doch seinen Ausführungen die Züge heiterer Laune und leichten, gefälligen Witzes zu geben versteht. Als munterer Erzähler spricht er den Leser an und weiß seine Theilnahme zu erhalten. Berühmt wurde er besonders durch den Roman „Die Molkenkur" (1812), in welchem jene Vorzüge durch die Schweizer-landschaftliche Färbung — Hegner war aus Winterthur, ein Schweizer von Geburt — noch mehr gehoben werden. Die Schrift „Auch ich war in Paris" empfiehlt sich ihrerseits durch die ungezwungene Lebendigkeit der Schilderung. Noch Anderes, wie z. B. „Saly's Revolutionstage" oder „Leben Hans Holbein's", verdient wegen der Naivetät der Darstellung immerhin Beachtung.

Wollen wir weniger die poetische Form als die humoristische Tendenz berücksichtigen, so können wir auch den Pseudonymus Mises (Fechner) hier erwähnen, dessen „Stapelia mixta", sowie die Schrift „Die vergleichende Anatomie der Engel" ihrem ganzen Charakter nach eher dieser Epoche noch angehören als der Literatur des neunzehnten Jahrhunderts, obwohl sie zum Theil in die ersten Jahrzehnte desselben fallen. Selbst das letzte Produkt des Verfassers, „Vier Paradoxa" (1846), weist auf jene J. Paulisirende Manier zurück. Geistreiche Reflexionen, oft treffende ironische Streiflichter, die er auf die Gegenstände, wie z. B. auf den Unfug dialektisch-spekulativer Manöver, fallen läßt,

überhaupt pikante Laune dürfen den Schriften dieses Mannes ihren literarischen Werth wohl einigermaßen sichern.

Zuletzt mögen wir gern nachträglich noch eines Mannes erwähnen, der schon wegen seines seltenen Patriotismus und seiner ganzen von großen und vielseitigen Erfahrungen und Weltanschauungen getragenen Persönlichkeit verdienen würde, den Deutschen im Andenken zu bleiben, hätte er sich auf dieses Andenken nicht auch als Schriftsteller ein gutes Recht erworben. Friedrich Wilhelm Meyern (1762—1829), gestorben zu Frankfurt als östreichischer Hauptmann, durch Studien und mannigfaltige Reisen, die bis nach Kleinasien hin reichten, nicht minder durch Umgang mit den bedeutsamsten Personen aus allen gebildeten Kreisen bis zu den höchsten hinauf wissenschaftlich und gesellschaftlich zugleich auf's reichhaltigste ausgerüstet, schrieb in seinen früheren Jahren einen politischen Roman, „Dya-Na-Sore, oder die Wanderer" (1787)[1] betitelt, welcher, obgleich ohne eigentlichen ironischen Charakter, doch voll jugendlichen Dranges Schmach und Ehre, Unglück und Glück des Volkes bespricht. Mit großem Beifall aufgenommen, zeigte das Buch, wie sehr es nach Inhalt und Ton der Zeitstimmung zusprach. Muß man darin auch echte Poesie, welche vor lauter Tendenz nicht recht aufzukommen vermag, meistentheils vermissen, kann eben so wenig die formelle Haltung dem reinen Kunstgeschmacke durchweg genügen, so bewegen sich darin doch so viel edle Gedanken und tiefgehende Gefühle, so herrscht darin eine so lebendige Zuthätlichkeit, daß das Werk immer eine Anweisung auf dauernde Erinnerung in der Geschichte unserer Literatur enthält.

1) 1840 erschien die 3. Ausgabe.

II.
Die wissenschaftliche Nationalliteratur in der Zeit von Goethe und Schiller.

Viertes Kapitel.

Die philosophischen Wissenschaften.

Bereits im ersten Bande dieser geschichtlichen Darstellung haben wir auf das innige Wechselverhältniß hingewiesen, in welchem Wissenschaft und Poesie in der neueren deutschen Literatur sich befinden, ein Verhältniß, dessen wesentlich-nationale Bedeutung, von Lessing zuerst entschieden festgestellt, sich seitdem ununterbrochen behauptet und mit jedem Fortschritte bestimmter geltend gemacht hat. Wie Herder auch in diesem Bezuge gewissermaßen in die Fußtapfen Lessing's trat, wie Schiller, von der philosophischen und historischen Wissenschaft getragen, zum klassischen Dichter reifte und auf ihren Geist mächtig zurückwirkte, wie Goethe im Elemente der Natur- und Kunstwissenschaft seine poetische Weltanschauung sich gestalten ließ und zuletzt sogar der Ansicht war, daß der Zeitpunkt nicht mehr fern sein dürfte, wo Wissenschaft und Poesie in einer höchsten Kunsteinheit in einander aufgehen würden, — dieses und einiges andere hierauf Bezügliche ist an seinem Orte berichtet und näher dargelegt worden.

Blicken wir nun auf den Zustand unserer Wissenschaft während dieser Epoche zurück, so werden wir bemerken, daß mit den achtziger Jahren ein neuer Geist und Aufschwung in fast alle Kreise derselben eintrat. Besonders aber bethätigte sich dieses im Gebiete der sogenannten allgemeinen Wissenschaften, welche, ihrer Aufgabe und Natur nach enger mit der Dichtung zusammenhängend, auch in ihrem geschichtlichen Gange sich derselben näher stellen. Philosophie und Naturwissenschaft, Geschichte und Politik,

Philologie und Kritik — sie alle haben sich in diesem Zeitabschnitte bei uns auf die Höhe nationalliterarischer Klassik erhoben. Wenn nun unter ihnen wieder die Philosophie den ersten Platz einnimmt, so hat dieses seinen Grund theils in ihrer eigenthümlichen Bestimmung, welche zunächst die rein ideale ist, theils aber auch in der specifischen Richtung des deutschen Geistes, der dem spekulativen Interesse vornehmlich zuneigt. Wie vielfach aber derselbe auch seit dem Anfange des Jahrhunderts bei uns um die höheren Probleme des Menschlichen sich bemüht hatte, wie anerkennenswerth das Streben nach der Eroberung der Denkfreiheit in einem Thomasius, Wolff, Lessing, Jacobi, selbst in den Berliner Rationalisten erscheinen mag — der Standpunkt echt wissenschaftlicher Philosophie wurde erst jetzt und zwar durch einen Mann errungen, der bis dahin mehr in stiller Beobachtung als in werkthätiger Arbeit sich an dem Fortschritte philosophischer Aufklärung betheiligt hatte.

Immanuel Kant (1724—1804) ist der Name, an den sich jener Wendepunkt in unserer deutschen Philosophie knüpft. Mit ihm wurde diese erst national-mündig. Was Lessing in ihr und durch sie beabsichtigt, aber nicht von der Wurzel aus gefaßt und durchgeführt hatte — die theoretische und praktische Freiheit des Menschen in ihrer vollen Selbstbegründung aufzuzeigen — das gelang dem Weisen von Königsberg. Auf jener Grundlage wurde er, wie der eigentliche Träger unserer philosophischen Zukunft, so der epochemachende Reformator der nationalen Wissenschaft überhaupt. Wie der große Denker dieses Werk vollführte, und sich mit demselben an die Scheide des Jahrhunderts stellte, soll nun in kurzer Übersicht dargelegt werden [1]).

Wir haben bereits im ersten Bande dieser Geschichte gezeigt, wie die Philosophie des 18. Jahrhunderts, von der Erfahrungs-

1) Vgl. „Immanuel Kant's sämmtliche Werke", herausgegeben von Karl Rosenkranz und Fr. W. Schubert, 12 Bde., Leipzig 1838 ff. Der 11. Band enthält in der 2. Abtheilung eine Biographie Kant's von F. W. Schubert, die sich durch Genauigkeit und Vollständigkeit gleich sehr auszeichnet. Der 12. Band giebt eine Geschichte der Kant'schen Philosophie von Rosenkranz.

seelenlehre Locke's ausgehend, unter dem Principe des gesunden Menschenverstandes (common sense) sich auf alle Wege der Wissenschaft drängte und namentlich in der Theologie, den moralischen Wissenschaften und in der Ästhetik ihre Herrschaft zu befestigen suchte. Wir haben in dieser Philosophie zwei Punkte besonders zu bemerken. Einmal nämlich wendet sie sich von der metaphysischen Weltbetrachtung ab auf das Subjekt, auf das menschliche Selbst, um von hier aus die Wege des Wissens und Lebens zu bezeichnen; wie dieses namentlich in Locke's berühmtem Werke „Über den menschlichen Verstand" („essay on human understanding") geschieht, mit dem er sich eben um den Anfang des Jahrhunderts an die Spitze der Philosophie desselben stellte. Ein andrer Punkt bietet sich in dem vorwiegenden Streben, auf dem Grunde jener Subjektivitätslehre die Bildung und praktische Weltanschauung zu bestimmen und zu fördern. Das Ich, das persönliche Selbst, soll seiner Urfreiheit sich bewußt werden, um sie nach innen und außen zum treibenden und bewegenden Principe seiner Thätigkeit zu machen. Es war die Aufklärung, worauf es ankam, die Geltung der Vernunft oder die Emancipation des theoretischen wie praktischen Geistes.

Von England aus hatte sich diese neue Lehre zunächst in Frankreich Bahn gebrochen. Wir finden hier einen Montesquieu, der sie namentlich auf die Politik anwandte, wir begegnen einem Voltaire, welcher sie nach allen Seiten hin geistreich popularisirte, einem Diderot, der sie scharfsinnig genug in ihren eigentlichen Konsequenzen faßte und auch auf das ästhetische Gebiet hinüberleitete, z. B. in dem Streben nach psychologischer Charakteristik, wir sehen einen Rousseau, der in pädagogischer wie socialer Beziehung darnach zu reformiren suchte, endlich geht die ganze Gesellschaft der Encyklopädisten, unter denen wir außer den eben genannten Männern nur noch d'Alembert und Helvetius, diesen namentlich mit seinem „Sur l'Esprit", hervorheben, auf jenem Wege, den in England gleichzeitig besonders der bekannte Geschichtschreiber Hume in seinen philosophischen Werken verfolgte.

In Deutschland hatte diese emancipative Denkrichtung auf den Ruinen der verwitterten Wolff'schen Schulsystematik ihre

Siegesfahne allmälig aufgepflanzt. Man suchte auch hier alle Höhen des Denkens und Lebens abzutragen, um dem empirischen Ich allseitige Aussicht zu öffnen. Einzelne Stimmen freilich, wie die Hamann's oder Herder's, tönten in dieses Verstandesparlament hinein, die Rechte idealer Geistesfreiheit behauptend; allein sie konnten keine Majorität für sich gewinnen, weil sie die herrschende Doktrin nicht mit deren eigenen Waffen angriffen. Nur der spekulativen Kritik mochte es gelingen, einen neuen Pulsschlag in das Leben der Wissenschaft zu bringen. Diese spekulativwissenschaftliche Sendung war nun eben unserm Kant beschieden, der dieselbe mit eben so viel Energie als Erfolg trotz dem krampfhaften Widerstreben der theoretischen wie praktischen Gewohnheitsmänner durchführen sollte. Daß ihm dieses gelang, hatte seinen Grund eben so sehr in der Genialität seiner spekulativen Ideen, und in der Schärfe seiner Kritik, als auch darin, das er sich des Geistes des Jahrhunderts selber bemächtigte und ihn nur zum richtigen Verständniß seiner Bedeutung und seines eigenthümlichen Zieles brachte. Kant trat völlig und entschieden in die Frage und Aufgabe des Jahrhunderts ein und suchte sich ihrer Bedeutung und Wahrheit von der Tiefe ihrer selbst aus zu bemächtigen. Wie er es meinte, verkündigte er vor dem größeren Publikum in der Abhandlung, „Was ist Aufklärung?" (1784), nachdem er bereits in der „Kritik der reinen Vernunft" (1781) die Wurzeln des Problems hervorgegraben hatte. Kant stellte sich also wesentlich auf die Seite des Subjektivitätsrechts, dessen Urgrund er erforschte, um so die Idee der Sache aufzuweisen und deren eigenthümliches Verhältniß zur gesammten Weltauffassung wissenschaftlich zu bezeichnen. Er wollte die an und für sich begründete Herrschaft des Ich von der empirischen Ausschließlichkeit und Beschränktheit, hiermit von der pragmatischen Erniedrigung befreien und zum Bewußtsein ihrer Geistesunendlichkeit emporheben. Und dieses ist des großen Mannes, was auch sonst an seinen Werken Sterbliches haften mag, unsterblicher Ruhm, eben das ewige ursprüngliche Recht des persönlichen Geistes, das Princip der apriorischen Freiheit in theoretischer wie praktischer Hinsicht aus dessen eigenem Grunde hervorgestellt und zur Geltung gebracht zu haben. Die Idealphilosophie, welche bis in die Gegenwart hinab die

Geistesfreiheit siegreich walten läßt und diese in alle Wege des Lebens leitet, ist Kant's unvergängliche That. Die Idee der Freiheit als „eines übersinnlichen Vermögens der Kausalität" in ihrer Einerleiheit mit der Vernunft war der Urpunkt, an den er zuletzt alle Gewichte des höheren menschlichen Daseins befestigte. Sie, diese „intelligibele" Freiheit, ist ihm das „nothwendige Ergänzungsstück" der Spekulation [1]).

Das Evangelium dieser subjektiv-freien Vernunft und dieser vernünftigen Freiheit des Subjekts hat sich später in die Lehre von der absoluten Vernunft, als dem eigentlichen Wesen aller Dinge, durch Schelling und Hegel erweitert. „Die tiefen Grundideen der Idealphilosophie", schreibt Schiller in Beziehung auf Kant's Philosophie an W. v. Humboldt, „bleiben ein ewiger Schatz und schon allein um ihretwillen muß man sich glücklich preisen, in dieser Zeit gelebt zu haben." Wer konnte berufener sein, ein solches Lob über jenes reformatorische Werk des Königsberger Denkers auszusprechen als Schiller, der nicht bloß in den innersten Kern seiner Weisheit eingedrungen war, sondern auch deren tiefgehende Wirkungen an seinem eigenen Genius und den Schöpfungen desselben erfahren hatte? Was aber der neuen Lehre noch zu besonderer Empfehlung gereicht, ist, daß sie jene apriorische Subjektivität mit den Ansprüchen der Erfahrung in Einklang bringen will. Gesteht doch selbst Goethe, daß gerade die Behauptung Kant's, „wenngleich alle unsere Erkenntniß mit der Erfahrung anfange, so entspringe sie darum doch nicht alle aus Erfahrung", auch seinen vollkommenen Beifall habe gewinnen müssen.

Um nun diese Versöhnung der beiden Welten, der sinnlich-realen und der vernünftig-idealen, zu erreichen, untersuchte Kant zuvörderst die Erfahrung selbst, um ihre eigenthümlichen Elemente zu erkennen und die Unmöglichkeit ihrer rein selbstständigen Geltung darzulegen. Er fand, daß dieselbe, an und für sich genommen, ohne objektive Allgemeinheit und Nothwendigkeit sei, und daß deshalb der kurz vorhin genannte englische Denker Hume ganz

---

1) Vgl. besonders einen Brief Kant's an Fr. H. Jacobi in den Werken des Letzteren, Bd. III, S. 522.

Recht habe, wenn er aus dem Gesichtspunkte ihrer Absolutheit den absoluten Zweifel, die schlechthin skeptische Weltanschauung, behaupte und hiermit die richtige Konsequenz des Grundsatzes bezeichne, „die Wahrnehmung als eine durchaus sinnliche Thätigkeit sei nicht bloß Anfang, sondern auch Princip unseres ganzen Bewußtseins". Jener Satz war zuerst eben von Locke vorgeschoben, später aber fast von der ganzen damaligen philosophischen Welt angenommen worden und hatte die natürliche Folge gehabt, daß von aller eigentlichen Metaphysik abzusehen und dagegen unsere Erkenntniß nur auf eine verständig-sinnliche Weltauffassung zu beschränken sei. Nicht bloß Voltaire und Friedrich der Große, auch Mendelssohn verabschiedete die Spekulation, um dem gesunden Menschenverstande allein das Recht zu vindiciren, bei philosophischen Fragen zu entscheiden.

Kant suchte nun zuvörderst gegen Hume, der all unser Wissen unter die Zufälligkeit des individuellen Vorstellens und Meinens gestellt hatte, die Nothwendigkeit und Allgemeinheit des Wahren als ein unablehnbares Moment unseres Bewußtseins selbst nachzuweisen. Es führte ihn die Analyse der Erfahrung auf die Analyse des Erkenntnißsubjekts selbst, auf die Untersuchung der Vernunft, insofern sie nämlich der Ausdruck des subjektiven Geistes überhaupt sein soll. Das Resultat dieser Untersuchung lautete nun dahin, daß in der ursprünglichen Beschaffenheit des erkennenden Ich die Formen und Kategorien der allgemeinen und nothwendigen Wahrheit an und für sich gelegen seien, und daß nur durch die richtige, gesetzmäßige Anwendung derselben auf die dargebotenen Gegenstände der Erfahrung das Bewußtsein der Einheit, Allgemeinheit und Nothwendigkeit entstehe. So ist denn der menschliche Geist, die Vernunft, theoretisch oder in seiner Erkenntniß „sich ursprünglich selbst setzend", aber er kann diese „Spontaneität", diese selbstthätige Urkräftigkeit nicht geltend machen ohne einen äußerlichen Stoff, einen gegebenen Gegenstand, welcher eben die Wahrnehmung, die sinnlich-empirische Thätigkeit vermittelt. Umgekehrt kann letztere keine höhere Geltung gewinnen, ohne das Gepräge jener urgeistigen Begriffe und formellen Bestimmungen anzunehmen. So stellte sich also Kant zwischen die reine selbstständige Erfahrung, deren Hauptvertreter Hume

war, und zwischen die alte abstrakte Schulmetaphysik, welche in Deutschland durch die Leibniz-Wolff'sche Doktrin behauptet wurde, beide in ihrer unberechtigten Einseitigkeit aufweisend und in der oben bezeichneten Wechselwirkung ausgleichend. Insofern nun auf diese Art der Geist sich in seinem Erkenntnißprocesse nur seiner eigenen Formen bewußt wird, bleibt alles Erkennen in der That bloß subjektiv; in das Wesen des dargebotenen Gegenstandes selbst kann unser Denken nicht dringen. Die Dinge sind für unser Bewußtsein nur Erscheinungen, das Ansich derselben ist der unbekannte Träger dieser Erscheinungen.

So wie nun Kant in theoretischer Hinsicht die Vernunft wesentlich zum Urprincipe allgemein-gültiger und nothwendiger Wahrheit machte, so gab er derselben auch in praktischer Beziehung die principielle Autorität. Die sittliche Gesetzgebung ruht nur in ihr, in dem reinen Selbstbewußtsein der Freiheit des persönlichen Geistes. Der Mensch hat die Macht, über die bloß sinnlichen Antriebe der individuellen Selbstheit sich zur Allgemeinheit der Zwecksetzung zu erheben, in seiner „intelligibeln" übersinnlichen Geisteswelt. Er soll daher auch seine ethische Zwecksetzung auf diese apriorische Macht, welche die praktische Vernunft selbst ist, zurückführen. Hieraus ergiebt sich der bloßen sinnlichen Neigung gegenüber der sogenannte kategorische Imperativ, das unbedingte Gesetz der Pflicht, das „absolute Sollen". Der Wille ist in seiner intelligibeln (übersinnlichen) Setzung frei oder „autonom", eben von sich selbst ausgehend, während er in seiner empirischen Wirksamkeit allerdings bedingt erscheint. Je entschiedener der Wille seine Autonomie, seine intelligibele Selbstmächtigkeit, gegen die sinnlich-individuellen Mächte, gegen die „pathologischen Motive", wie Kant es nennt, behauptet, desto höher steht der sittliche Werth der Handlung. Der reine Wille, der eben nichts will, als den Vollzug jener Freiheit, ist das rechte Organ der praktischen sittlichen Wahrheit. Die höchsten Vernunftideen, Gott und Unsterblichkeit, ja die Freiheit selbst, bewähren sich durch die Thatsache des freien sittlichen Selbstgebots, eben des kategorischen Imperativs. Auf diese Thatsache läßt sich daher, genau genommen, die ganze höhere metaphysische Bedeutung der Kant'schen Philosophie zurückführen; wie denn in diesem Bezuge Fichte ihre

rechte Konsequenz darin aussprach, daß er das Wesen des göttlichen selbst nur in der absoluten moralischen Weltordnung finden wollte. Folgerichtig wurde daher von Kant die Religion auf die bloß sittlich-praktischen Interessen gegründet und die Religionsphilosophie zu einer praktischen Disciplin gemacht. Daß Kant auch von dieser Seite her seinem Jahrhunderte die Hand bot, erkennt man leicht, wenn man bedenkt, wie die Tendenz desselben hauptsächlich auf dem Pragmatismus des Lebens hinausging. So hatte denn unser Königsberger Philosoph die Wege angewiesen, auf welchen der menschliche Geist aus der Äußerlichkeit des Sinnlich-Verständigen zur Einkehr bei sich selbst gelangen mag. Der große Gedanke, daß der Geist (Vernunft) nur dann in der Wahrheit ist, wenn er recht bei sich selber ist, und daß die Welt für ihn nur dann Bedeutung hat, wenn er sie von seinem freien Standpunkte aus betrachtet und auf sich bezieht, ein Gedanke, dem die Gegenwart allseitigst sein ewiges Recht erringen will, ist das Erbtheil, welches unsere Zeit vornehmlich aus Kant's Vermächtnisse überkommen hat, dessen Werth freilich viele mitlebende vorgebliche Anhänger des außerordentlichen Mannes noch immer schlecht genug verstehen und zu würdigen Lust bezeigen.

Außer der Herstellung der Spekulation und des ideal-sittlichen Geistesinteresses hat Kant nun noch ganz besonders durch die Methode seiner spekulativen Gedankenentwickelung in die wissenschaftliche Behandlung überhaupt neues Leben gebracht. Er that dieses aber dadurch, daß er an die Stelle der mathematischen Schuldogmatik, wie sie namentlich in der Sphäre der Wolff'schen Doktrin obwaltete, die Untersuchung und genetische Bewegung eintreten ließ, worin hauptsächlich die kritische Seite seines Verfahrens beruht, und woher seine Philosophie selbst in der Geschichte vorzugsweise den Namen der kritischen erlangt hat. In Kant's Methode liegt das Princip und Moment der Selbstbewährung des Gedankens. Der Gedanke soll sich bei ihm nach Ausgang und Fortschritt selbst rechtfertigen. So wurde er denn zugleich der eigentliche Urheber der neuen Dialektik, welche sich in Hegel's Philosophie vornehmlich bethätigen will und hier wesentlich an Kant'schen sogenannten „Antinomien" (Widersprüche der

Vernunft) knüpft, deren Lösung (Koincidenz) eben durch den Gedankenproceß selbst versucht wird.

Kant hat nun alle Seiten der Philosophie in besondern Werken behandelt und zugleich hiermit auch für alle wesentlichen Richtungen der Wissenschaft überhaupt literarische Ausgangspunkte festgestellt. Die theoretischen wie praktischen Probleme, die psychologische wie naturphilosophische Seite, die Religionswissenschaft und Ästhetik sind von ihm berücksichtiget worden. Das Hauptwerk aber, welches den Kern seiner ganzen Lehre enthält, ist die „Kritik der reinen Vernunft" (1781). Ihr Inhalt blieb anfangs selbst für das Fachpublikum ein Buch mit sieben Siegeln, und nur Wenigen erschien darin zuerst eine neue Botschaft des Gedankens, den meisten war es eher eine gedankenlose Thorheit, gegen die man sich vom Stuhle des gesunden Menschenverstandes herab ernstlichst zu verwahren habe. Die Göttinger „Gelehrten Anzeigen" glaubten sich vor Andern berufen, entschiedenen Protest einzulegen, was Feder und noch lauter Garve (1782) zu thun nicht versäumten. Als aber die Schale des merkwürdigen Buches durchbrochen war, als namentlich Reinhold durch seine Briefe über dasselbe die Siegel gelöst hatte, erwuchs aus seinem Gehalte alsbald eine reiche Saat denkender Erkenntniß, und man kann es in mehr als einer Hinsicht als die Bibel der neuen deutschen Wissenschaftlichkeit betrachten.

Die „Kritik der Urtheilskraft" (1790) ist nächst jenem Hauptwerke das wichtigste und geistvollste des trefflichen Denkers. Es kommt ihm hier darauf an, die Idee der Einheit des Allgemeinen und Besondern in der Wirklichkeit auf- und nachzuweisen. Namentlich hat in Beziehung auf die poetische Nationalliteratur die „Kritik der Urtheilskraft", worin die Kritik der ästhetischen Urtheilskraft eine besondere Partie bildet, die größte Bedeutung erlangt. Schon früh (1771) hatte Kant eine kleinere Schrift „Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen" geschrieben, welche als Vorläuferin dieses mehr spekulativen Werks betrachtet werden darf [1]). Von der „Kritik der Urtheilskraft"

1) Daß unter denen, welche Kant's Philosophie vorzüglich befehdeten, sich auch Herder befand, haben wir in dessen Charakteristik angeführt. Er

datirt namentlich die neue Kunstphilosophie oder Ästhetik in ihren wesentlichsten Punkten. Rein auf spekulativem Wege traf hier Kant, dem in seiner engen Lebenssphäre — er war kaum jemals mehr als einige Meilen über seine Vaterstadt Königsberg hinausgekommen — eigentliche Kunstanschauungen abgingen, mit Lessing darin zusammen, daß er für das Schöne das reine (uninteressirte) Wohlgefallen an der Form als solcher zum eigenthümlichen Kriterium machte. Dieses Verhältniß, welches jener zunächst bloß behauptet und durch historisch-kritische Abstraktionen von der antiken Kunst unterstützt hatte, suchte er durch philosophische Betrachtung zu ergründen und zu rechtfertigen. Daß Schiller die Kant'schen Gedanken über das Schöne und die Kunst weiter ausführte und der Praxis näher brachte, so die neue Ästhetik auf ihren rechten Standpunkt stellend, haben wir schon oben (in

---

schrieb gegen die Kant'sche Kritik eine „Metakritik", hierin seinem Freunde Hamann folgend, der vor ihm schon eine „Metakritik" wider seinen ehemaligen Lehrer verfaßt hatte. — Auch dem ästhetischen Standpunkte Kant's glaubte Herder in seiner „Kalligone" entgegentreten zu müssen. Daß auch Wieland und Jacobi ihre Stimmen wider die neue Lehre erhoben, ist am geeigneten Orte gleichfalls schon bemerkt worden. Am entschiedensten aber erhob sich dagegen G. E. Schulze in seiner Schrift „Änesidemus" (1792), und zwar aus dem Gesichtspunkte des empirischen Skepticismus, welchen freilich Kant vorzugsweise bestritten hatte. — Außer den oben angezogenen Schriften heben wir hier noch besonders hervor die „Kritik der praktischen Vernunft" (1787), die „Grundlegung zu der Metaphysik der Sitten" (1785); die „Metaphysischen Anfangsgründe der Naturwissenschaft" (1786), die „Anthropologie in pragmatischer Hinsicht" (1797) und die von Rink herausgegebene „Physische Geographie" (1802). Auch Kant's von Tieftrunk gesammelte „Kleine Schriften" enthalten treffliche und bedeutsame wissenschaftliche Abhandlungen, die zum Theil noch in die Zeit der ersten reformatorischen Anfänge unserer neuen Literatur reichen, wie z. B. die Schrift „Gedanken von der wahren Schätzung der lebendigen Kräfte", welche schon 1746 erschien. So wie er hier bereits seine epochemachende dynamische Naturbetrachtung andeutet, eben so hat er in der Abhandlung „Über die falsche Spitzfindigkeit der vier syllogistischen Figuren" (1762), in dem Aufsatze „Träume eines Geistersehers", erläutert durch „Träume der Metaphysik" (1766) und sonst die Zukunft seiner philosophisch-reformatorischen Stellung verkündigt. Wir verweisen übrigens hier vornehmlich auf die angeführte vollständige Ausgabe der Werke Kant's von Rosenkranz und F. W. Schubert.

Schiller's Charakteristik) dargelegt. Selbst Goethe, sonst der ästhetisch-philosophischen Theorie wenig geneigt, konnte sich doch dem Einflusse des neuen wissenschaftlichen Kunstprincips nicht entziehen, das seiner Methode freilich näher lag, als es wohl ihm selber einleuchten mochte. Er gesteht, daß er der Kant'schen „Kritik der Urtheilskraft" „eine höchst frohe Lebensepoche schuldig sei" [1]).

Aus dem ganzen Charakter und der Grundrichtung der Philosophie Kant's, welche eben die Freiheit im Denken und sittlichen Handeln ist, läßt sich wohl erklären, wie die politische Seite darin eine besondere Berücksichtigung gewinnen mochte. Kant hat dieselbe in mehreren Schriften berührt. Außer in seiner „Metaphysik der Sitten" (namentlich in der ersten Abtheilung der „Metaphysischen Rechtslehre") finden wir die politischen Fragen in der bekannten Schrift „Zum ewigen Frieden" (1795) und zum Theil auch in der Abhandlung „Streit der Fakultäten" (1798) eigenthümlich behandelt. Er geht bei der Betrachtung des Staats von der Ansicht aus, daß er eine Institution der menschlichen Freiheit selber sein müsse, weil er nur insofern der Würde der menschlichen Persönlichkeit und damit auch seiner ethischen Stellung in der Welt entspreche. Das Sittliche in der weiteren Bedeutung der freieren, selbstbewußten Sitte trennt er nicht vom Staate, obgleich er das eigentlich Moralische, das Moment der Pflicht und des Gewissens, von der Politik scheiden wollte. Er will, daß der Staat eine Gesellschaft von Menschen sei, über die lediglich diese selbst zu gebieten und zu disponiren haben. Daß er mit dieser Ansicht konsequenter Weise auf die Republik, als die, wenigstens der Idee nach beste Staatsform, kommen mußte, sieht man leicht. Nur in ihr, meint er, könne allein der Angriffskrieg vermieden und überhaupt der Zweck der Menschheit, nämlich daß jeder Mensch in ihr als Selbstzweck geachtet und behandelt werde, erreicht werden. Bei Gelegenheit der Frage über die französische Revolution, die er in dem zweiten Abschnitte der Schrift „Streit der Fakultäten" bespricht, zeigt er sich als

1) „Werke", Bd. XL, S. 421.

Einen der Wenigen, welche die große Begebenheit in ihrem eigentlichen Wesen und Grunde erkannt haben. Er ist der Ansicht, daß dieses Unternehmen eines „geistreichen" Volks, auch wenn es zeitlich mißlingen sollte, seinen Zweck, nämlich die Bildung einer wahrhaft freien und des Menschen würdigen Staatsform, früher oder später erreichen werde. Es sei dasselbe „zu sehr mit dem Interesse der Menschheit verwebt und seinem Einflusse nach auf die Welt in allen ihren Theilen zu ausgebreitet, als daß er nicht den Völkern bei irgend einer Veranlassung günstiger Umstände in Erinnerung gebracht und diese eben zur Wiederholung neuer Versuche dieser Art nicht veranlaßt werden sollten", — eine philosophische Weissagung, die ihre Erfüllung längst erlangt hat. „Ein solches Phänomen in der Menschengeschichte", bemerkt er weiter, „vergißt sich nicht mehr."

Neben der Politik ist es noch besonders die Naturwissenschaft, welche in Kant's Philosophie eine besondere Berücksichtigung gefunden hat. Man darf sagen, daß durch die Schrift „Metaphysische Anfangsgründe der Naturwissenschaft" (1786) in dem naturwissenschaftlichen Gebiete die neue Epoche herbeigeführt worden ist, die bis auf die Gegenwart die größten und fruchtbarsten Resultate hinsichtlich der Erforschung der Natur erzeugt hat. Kant war es, welcher statt der seit Cartesius herrschenden mechanischen Naturbetrachtung die dynamische begründete. Schon in der (kurz vorhin erwähnten) kleineren Schrift „Von der Schätzung der lebendigen Kräfte" hatte er bezügliche Andeutungen gegeben, die er in obigem Werke nur einer tieferen philosophischen Untersuchung unterzog. Auch hier suchte er die spekulative Theorie in die Erfahrung hinüber zu leiten und beide miteinander auszugleichen. Es kam ihm hauptsächlich darauf an, den naturalistischen Grundbegriff, nämlich die Materie, zu berichtigen. Gegen die atomistisch-realistische Auffassung derselben, wornach sie eine bloße träge Stoffmasse sein soll, an welche die Kräfte äußerlich hinantreten, behauptet er, daß diese vielmehr ursprünglich der Materie selbst inwohnen (immanent sind). Das materielle Wesen beruhet in der räumlichen Beweglichkeit, welche wieder von zwei Grundkräften getragen wird, nämlich von der Anziehungs- und Abstoßungskraft, die in ihrer Wechselwirkung die Bewegung im Raume erzeugen.

Wie nun sowohl die Philosophie selbst, als auch die andern Wissenschaften, die positiven nicht ausgenommen, auf der Grundlage der Kant'schen Lehre neues Leben und eine neue fruchtbare Zukunft erlangten, wollen wir jetzt in flüchtiger Übersicht vorführen.

Zunächst wandte sich die neue philosophische Richtung von dem Orte ihres Ursprungs weg, um ihren Hauptsitz in Jena zu nehmen, wo Reinhold (seit 1787) ihr eifrigster Verkündiger wurde in Schrift und Wort. Seine Briefe über die Kant'sche Kritik der reinen Vernunft eröffneten zuerst das rechte Verständniß der neuen Weisheit, so wie die folgende „Theorie des Vorstellungsvermögens" die eigentliche Konsequenz des Systems näher hervorstellte. Von allen Gegenden Deutschlands und weiterher strömte die Jugend hinzu, um aus seinem Munde die Erklärung der tiefsinnigen philosophischen Räthsel zu vernehmen. Zu diesem persönlichen Bemühen gesellte sich die daselbst seit 1785 neu gegründete „Allgemeine Literatur-Zeitung", welche durch ihren Anschluß an die Kant'sche Schule den Geist derselben möglichst zu verbreiten suchte. Überhaupt gelang es Jena, hauptsächlich durch diese Pflege der neuen Philosophie sich zum Mittelpunkte deutscher Wissenschaft zu machen und auf die Glanzhöhe akademischer Berühmtheit zu heben, auf der es sich bis 1805 erhielt, während welcher Zeit es auch allen Entwicklungsphasen der jungen Spekulation zum Schauplatze diente. Fichte, der zuerst die äußerste Konsequenz der Kant'schen Ichheitslehre zog und aussprach (obwohl von Kant selbst nicht anerkannt), dann Schelling und Hegel, welche diese Konsequenz aus ihrer subjektiven Einseitigkeit auf die Gegenständlichkeit des Seins zurückleiten wollten und damit in die spinozistische Weltauffassung hinübergingen, vertraten jene Phasen, meist mit einander dort weilend und lehrend. Zu ihnen gesellten sich ebendaselbst in anderweitiger literarischer Beziehung mehr oder minder nahe Schiller, die beiden Schlegel, W. v. Humboldt, Ludw. Tieck und eine Reihe ausgezeichneter Lehrer in den positiven Fächern, unter denen wir nur Griesbach und Paulus in der Theologie, Feuerbach und Thibaut in der Jurisprudenz, Hufeland und Loder in der Medicin, Schütz, Eichstädt in der Philologie, sonst noch Niethammer, Ilgen, Vater, Augusti, Batsch,

Lenz und Woltmann nennen wollen, die insgesammt in der bezeichneten Epoche die Universität illustrirten.

Wenn wir nun Fichte für's Erste hier nicht weiter berücksichtigen, indem er nach seiner eigenthümlichen Stellung zu der folgenden Entwickelung der Philosophie und des literarischen Geistes überhaupt ganz eigentlich an der Schwelle des 19. Jahrhunderts steht; so möchte es dagegen am rechten Orte sein, gleich noch einiger Anderer zu erwähnen, die, wenn auch späterer Nachwuchs, doch mit ihren philosophischen Lehren ganz eigentlich auf Kantischem Boden stehen und hiermit unter dem Principe der letzten Jahrzehnte des vorigen Jahrhunderts. Schon haben wir C. L. Reinhold (den älteren, dem sich Ernst Reinhold, der Sohn, mehr als scheinen möchte, anschließt) weiter oben genannt. Am nächsten bietet sich dann Jac. Fr. Fries, der, abgesehen von seinen physikalischen Leistungen, in freier Anschließung an Kant's Grundlehren diese dem Standpunkte der Jacobi'schen Gemüths- und Glaubensphilosophie näher bringen wollte (z. B. in seiner „Neuen Kritik der Vernunft"). Ungefähr in gleicher Linie finden wir Fr. Bouterwek, dessen wir schon im vorhergehenden Kapitel gedacht haben. Von der kritischen Philosophie begeistert, schrieb er anfangs sogar einen Roman „Septimius", in welchem er dieselbe zu popularisiren suchte, wendete sich dann gemach von ihr ab (z. B. in seiner „Apodiktik" 1799), um zu Jacobi hinüberzugehen, dem er sich später, in dem „Lehrbuche der Philosophie" (1813) und noch mehr in der „Religionsphilosophie" fast ganz anheimgab. Als Kritiker und Literarhistoriker [1]) wird Bouterwek

---

1) Durch seine „Geschichte der deutschen Poesie und Beredsamkeit seit dem 13. Jahrhundert" hat Bouterwek zuerst einen lesbaren Versuch auf dem Gebiete der Geschichte unserer Nationalliteratur geliefert. Mit Geschmack und Kenntniß verbindet er im Ganzen ein meist richtiges, wenn auch hin und wieder etwas einseitiges Urtheil. Wir müssen seiner Auffassung und Art der Behandlung den Vorzug geben vor mehreren späteren Werken, die ihn zur Voraussetzung haben, selbst das Wachler'sche über die deutsche Nationalliteratur (1818 ff.) nicht ausgenommen. Daß er sich auch in Beziehung auf die Geschichte fremder Literaturen, namentlich der spanischen, bedeutendes Verdienst erworben, ist hinlänglich anerkannt. Von andern Arbeiten desselben (z. B. seiner „Ästhetik") sehen wir ab.

sowohl wegen der Feinheit seines Urtheils als auch wegen der Sorgfalt der Darstellung sein Verdienst ansprechen können; wie denn überhaupt das Fach der Ästhetik ihm näher lag, als das der eigentlichen Philosophie.

Daß Jacobi selbst mit Kant, obwohl er ihn bestritt, in den Resultaten mehrfach zusammentraf, haben wir im ersten Bande gezeigt, wo wir auch gelegentlich seine nächsten philosophischen Anhänger, wie z. B. Fr. Köppen [1]) und Cajet. Weiler, die freilich mit ihrer schriftstellerischen Thätigkeit dem 19. Jahrhundert angehören, erwähnt. Mittelbar durch seine skeptische Polemik gegen die kritische Philosophie hängt G. Ernst Schulze mit ihr zusammen. Sein „Änesidemus" ist in diesem Bezuge schon berührt worden. Nicht ohne Verdienst blieb auch seine Schrift „Kritik der theoretischen Philosophie" (1801), in welcher Behandlung und Ausdruck bestimmter ist, als dort, wo eben Schärfe und Tiefe oft versagen. Von Krug, der in vielen und breitangelegten Schriften, meistens Lehrbüchern, den gesammten Cyklus der philosophischen Wissenschaften nach Kant'schen Grundsätzen behandelt hat, sowie von Andern, z. B. Jenisch, Jacob, Tieftrunk, welche Alle auf demselben Wege wandelten und des Meisters tiefgehende Untersuchungen in trockener Schuldarstellung wiedergaben, reden wir nicht, um zunächst noch an Bardili's Logik (1800) zu erinnern, die wir nach Inhalt, dialektischer Gedankenschärfe und philosophischer Sprache für eines der tüchtigsten Werke dieses Fachs zu nehmen haben, dem wir um so mehr Aufmerksamkeit zuwenden möchten, als wir es für den Wegweiser halten, der die Ablenkung des Fichte'schen Gedankengangs in die spätere Hegel'sche Lehre deutlich genug anzeigt.

Neben Bartili steht in ernster und würdiger Haltung J. F. Herbart, der, obgleich in die Mitte unseres Jahrhunderts hereinreichend, doch dem Wesentlichen seiner Doktrin und Methode nach dem Kreise der Kant'schen Gedankenbewegung angehört. Mit Energie des Denkens kritische Strenge verbindend, hat er in selbst-

---

1) Köppens „Vertraute Briefe über Bücher und Welt" (1820) verdienen noch immer Berücksichtigung.

ständiger Weise auf den Boden der Kant'schen Philosophie selbst dieser eine neue Richtung zu vermitteln gesucht. Hauptsächlich that er solches dadurch, daß er die Ontologie (Lehre vom Wesen der Dinge), welche bei Kant unberührt geblieben, einfügen wollte, indem er das unbekannte „Ansich" in Kant's Systeme auf ein bekanntes Reale zurückzuführen unternahm, wobei er die Leibnitz'sche Modenlehre als Vermittelungsmomente herüberzog, ohne sich auf die religiösen Fragen spekulativ-wissenschaftlich einzulassen. Seine „Metaphysik" ist voll treffender Kritik, obgleich auch nicht frei von einseitig-unwissenschaftlicher Polemik gegen Spinoza und die ganze Weiterführung des Spinozismus seit Schelling. In der Psychologie darf Herbart die meisten Verdienste ansprechen. Denn, wiewohl die mathematische Grundlage, die er ihr vornehmlich zur Erklärung der psychischen Erscheinungen geben will, keineswegs durchweg haltbar ist, so hat er doch in Absicht auf Ursprung, Ausbildung und Ökonomie des Bewußtseins höchst bedeutsame Andeutungen gegeben. („Die Psychologie als Wissenschaft" u. s. w. 1824 ff.) Überhaupt aber hat sich Herbart als einen trefflichen philosophischen Schriftsteller erwiesen, indem er anthropologische, politische und besonders auch pädagogische Fragen mit eben so großer Bestimmtheit des Denkens als Klarheit in der Darstellung behandelt hat. In der letzteren Hinsicht darf man ihn unsern besten Prosaikern zugesellen. Sein Ausdruck ist eben so rein und richtig, als gehalten, gediegen und wohlgebildet. Nach dieser Seite hin sind seine kleineren Schriften besonderer Aufmerksamkeit werth [1]).

Mit dem neuen Leben, welches die kritische Philosophie in die philosophische Thätigkeit überhaupt führte, erwachte auch frische Regsamkeit im Fache der historischen Philosophie. Es hing dieses auch wesentlich mit dem Geiste der Forschung und Untersuchung zusammen, der durch Kant's Methode geweckt worden war. Dieser Zweig hatte seit Brucker nur geringe Pflege in unserer natio-

---

1) Hartenstein hat außer diesen kleineren Schriften auch Herbart's „Sämmtliche Schriften" herausgegeben (1850). — Neben Hartenstein ist Drobisch (in psychologischer Hinsicht) der konsequenteste Schüler von Herbart.

nalen Literatur gewonnen, indem gerade das nothwendigste Moment seiner Kultur, die historisch-philosophische Kritik, bisher gefehlt. Zunächst nun fallen in diese Zeit Dietr. Tiedemann's tüchtige Arbeiten, dessen „Geist der spekulativen Philosophie" (1791 ff.) den eigentlichen Anfang der nationalen Geschichtschreibung der Philosophie bildet. Wenn auch von spekulativem Geiste nicht eben bedeutende Spuren darin vorkommen, so ist doch Fleiß in Benutzung der Quellen nicht zu verkennen. Die Darstellung ist nicht frei von gesuchter Präcision des Ausdrucks, auch sonst ohne innere organische Entwickelung der Sache. An Umfang des Gegenstandes und der Gelehrsamkeit übertrifft ihn J. G. Buhle, der in seinem „Lehrbuche der Geschichte der Philosophie" (1796 ff.) in acht Bänden eine Universalgeschichte zu geben versucht, worin er bei etwas großer Ausführlichkeit namentlich in den späteren Partien seine Kritik fast nur auf Kant'scher Grundlage ausübt, was dem Ganzen das Gepräge der Einseitigkeit aufdrückt. Die Reichhaltigkeit der Quellenmittheilung entschädigt einigermaßen für den Mangel an Tiefe der Auffassung und Schärfe des Urtheils. Eigentliche genetische Darlegung ist auch hier noch zu vermissen, und wenn in Absicht auf Styl bei Tiedemann gezierte Steifheit mißfällt, so erquickt die breite Flüssigkeit bei Buhle eben so wenig. Seine „Geschichte der Philosophie seit der Wiederherstellung der Künste und Wissenschaften" wiederholt zum Theil Früheres, nur in noch größerer Wortbreite. Höher als Beide stellt sich W. G. Tennemann, welcher die „Allgemeine Geschichte der Philosophie" seit 1798 zu schreiben unternahm, ohne sie in den elf Theilen, wovon der letzte 1819 erschien, zu vollenden. Mit größerem Geschmacke und besserer Benutzung der Quellen verbindet er auch mehr Geist und Anordnung und Behandlung des Stoffs. Übrigens bleibt er, obgleich schärfer im Urtheile, doch darin seinerseits befangen, daß er ebenfalls an alle Systeme den Maßstab der kritischen Philosophie legt, und keins aus seiner eigenthümlichen Idee und geschichtlichen Stellung erkennt und erklärt. Daher fehlt es denn nicht an ganz verkehrten Auffassungen, besonders in der alten Philosophie. Sonst empfiehlt sich Tennemann vor jenen auch durch gefälligere Darstellung, wie viel immer an Bestimmtheit und prägnanter Kürze vermißt werden mag. Sein „System der

platonischen Philosophie" bietet nicht viel, was besondere Auszeichnung ansprechen könnte.

Fünftes Kapitel.

Die positiven Wissenschaften.

Mit der wiedergeborenen Philosophie schlossen in dieser Epoche fast alle andern Wissenschaften einen freundschaftlichen Bund, um an dem gedankenkräftigen Leben derselben sich zu erfrischen und in ihr die Quellen neuer Fortbildung zu suchen. Die meisten nahmen selbst die Grundsätze derselben in sich auf, während alle ihrem Geiste folgten. Die Theologie beeilte sich zunächst, in ihrem dogmatischen und moralischen Theile die dargebotenen Schätze zu benutzen, wobei zu bemerken, daß die katholischen Theologen der Zeit nach hier den protestantischen vorausgingen [1]). Jene beiden theologischen Doktrinen nun wurden, mit geringen Ausnahmen, aus Kant'schen Gedanken gewissermaßen geradezu neu aufgebaut. Es entstand damals ein neuer Rationalismus, den man füglich den idealistisch-praktischen nennen kann, der zum Theil noch bis in die vierziger Jahre reicht. Das Buch Kant's „Über die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft" gab den unmittelbaren Stütz- und Anhaltpunkt, während Fichte's Schrift „Kritik aller Offenbarung" (1792), die ganz in Kant's Geiste und Grundsätzen gehalten war, als bestimmtester Wegweiser für die neue

1) Wir machen in praktischer Hinsicht nur auf Sailer aufmerksam, der in seinen Erbauungsschriften, fern von konfessioneller Parteisucht, die christliche Glaubensinnigkeit mit der freien Vernunftansicht verband, daher auch, obwohl später zum Bischof erhoben, damals dem Obscurantismus weichen mußte. Daß der Hermesianismus der vierziger Jahre wesentlich auf Kant'schen Grundlagen ruhete, ist bekannt. Vgl. z. B. Hermes, „Einleitung zur Dogmatik".

Richtung diente, welche in der That nur eine höhere und geistigere Metamorphose des seit dem Anfange des 18. Jahrhunderts vielfach herrschenden Deismus bezeichnet. Wie Kant die Vernunft (den freien subjektiven Geist) als den rechten principiellen Urquell des wahrhaft Menschlichen im Menschen setzte, so wollte er auch die Glaubenslehren, die Berechtigung religiöser Aussprüche nur insofern gelten lassen, als sie als Momente der Vernunft selbst aufgezeigt werden können.

Es ist erklärlich, daß in der protestantischen Theologie, wo die positiven Lehren auf der Bibel fußen sollen, auch bei den biblischen Studien zunächst der Grundsatz der freien Untersuchung und Kritik in Anwendung gebracht wurde. Griesbach steht hier am nächsten, an den sich dann Eichhorn in seinen weitläufigen Werken über Einleitung in das alte und neue Testament rühmlichst anschließt. Wie oft auch der Letztere sich in die Konjektur verliert, wie wenig auch bei seiner raschen Art Alles gehörig erwogen sein mag; immerhin hat er vor Andern das Verdienst, über den Standpunkt der Michaelis, Ernesti und Semler entschieden hinausgeführt und die Schranken einer traditionellen Bibelauffassung vollständig beseitigt zu haben. Paulus, der wie jene Männer in Jena lebte und akademisch wirkte, charakterisirt sich als Hauptvertreter des neuen theologischen Rationalismus, wie derselbe sich in voller Haltung dem Supranaturalismus gegenüberstellt. Entschieden und unumwunden übertrug er dessen Principien allseitig in die Theologie, namentlich auch die biblische. Die Wegscheider und Bretschneider sind spätere Absenker, man möchte sagen, jener Ur- und Mittelpflanze des Kantisch-theologischen Rationalismus. Daß übrigens in Kant's Grundansicht von dem Glauben auch der Supranaturalismus, wenngleich ohne es selbst zu gestehen, eine Art Anlehnungspunkt finden mochte, begreift sich wohl. Hier stand Jacobi dicht neben Kant, Beide deuteten gleich resignirend auf die Jenseitigkeit der Glaubensideale hin, wenn auch in verschiedener Weise. Daß Fichte in seiner späteren mehr populär-philosophischen Stellung diese Transscendenz gleichfalls anerkannte, zeigt seine „Anweisung zum seligen Leben" und Anderes.

Die geistliche Beredsamkeit, welche, wie wir im ersten Bande angedeutet, schon vor dieser klassischen Epoche treffliche Werke auf-

zuweisen hat, erhob sich auf dem Grunde des neuen philosophischen Geistes zu einer seltenen Höhe. Um von Schleiermacher, dessen eigenthümliche Stelle der folgenden Epoche angehört, der aber mit seinen ersten Predigten wie seiner ganzen ursprünglichen dogmatischen Auffassung des Christenthums wesentlich an den durch Fichte modificirten Idealismus Kant's anlehnt, hier noch nicht zu reden, um von andern mit Recht berühmt gewordenen Männern, wie z. B. von Niemeyer, der sich auch um die Pädagogik und ihre Literatur, z. B. „Grundsätze der Erziehung und des Unterrichts", bedeutsame Verdienste erworben hat und wegen seiner „Erbauungsschriften" und „Geistlichen Reden" seiner Zeit sehr geachtet war, von Marezoll, den beiden Henke, Chr. Fr. Ammon zu schweigen, möge es genügen, hier Volkmar Reinhard's (1753—1812) oratorische Verdienste etwas näher zu berühren. Obwohl Reinhard so wenig als die vorher genannten Männer unmittelbar auf die Lehren der Idealphilosophie baute, vielmehr selbst gegen dieselbe vom Standpunkte der christlichen Offenbarungslehre polemisirte, so mußte er doch ihre denkfreie und denkkräftige Methode anerkennen. Wie sehr diese in seine geistlichen Vorträge eingedrungen, wird bei dem ersten Anblicke derselben klar [1]. Sie erhalten hierdurch und unter dem Einflusse früher strengphilosophischer Studien Reinhard's vollständig das Gepräge christlich-philosophischer Entwickelung und Haltung. Nur durch Verstand und Gedächtniß wollte Reinhard seinen eigenen homiletischen Grundsätzen nach, auf Gefühl und Herz wirken; seine Predigten sollten damit belehrend, erweckend und nachhaltig zugleich werden. Die Kunst des Demosthenes und Cicero wünschte er in seinen „Geistlichen Reden" zu verwirklichen, und hiernach bildete er sich sein oratorisches Ideal. Er verschmähte daher das Streben nach gedankenloser Rührung und Erregung leidenschaftlicher Stimmung, vermied allen rhetorischen Luxus und suchte auf dem Wege der Überzeugung den Weg zum Gemüthe. So erscheinen seine „Predigten" als Werke eines eben so logisch strengen Denkens und scharfer Dialektik, wie eines echt evangelisch-christlichen Glaubens.

---

1) 1786 erschien die erste Sammlung von Reinhard's „Predigten", seit 1831 eine vollständige Ausgabe seiner sämmtlichen „Geistlichen Reden".

Die Darstellung ist besonnen, rein und im Ganzen wohlgefällig, stets in ruhigem Schritte vorschreitend und nur in epilogischer Ansprache sich höher erhebend. Diese stylistische Vollendung in Verbindung mit jener Geistes- und Glaubenstiefe und einer wohlgetroffenen Anordnung sowie angemessener Klarheit und Verständlichkeit geben Reinhard's „Reden", trotzdem, daß oratorische Wärme und Lebendigkeit hin und wieder vermißt werden und die lehrhafte Breite oft mehr als passend die Erbauung überherrscht, immerhin den Charakter klassischer Haltung und Ausbildung.

Es konnte nicht fehlen, daß auch die historische Seite der Theologie von diesen neuen Geistesregungen berührt ward. Die Kirchengeschichte wurde nicht nur, dem dogmatischen Standpunkte gegenüber, selbstständig, sondern erhob sich auch auf die Höhe kritischer Forschung und eines philosophischen Pragmatismus. Gleiches geschah im Gebiete der übrigen Geschichtschreibung, wo an die Stelle des bloßen Stoffsammelns und gelehrter Atomistik allmälig leitende Ideen, durchbildende Anordnung und freiere Bewegung in der Darstellung traten. Wie in der Staatswissenschaft, so darf auch hier Göttingen zunächst das Verdienst der Initiative besonders ansprechen, obwohl, wie wir im ersten Bande angeführt, J. Möser einerseits, und Herder andererseits Andeutungen, Motive und Anregung zu höherer Geschichtsauffassung gegeben hatten. Abgesehn davon, daß von jener Universität die Statistik als nothwendige Hülfswissenschaft fortschreitender Geschichtsdarstellung ausging, daß daselbst Schlözer den politischen Gesichtspunkt freier faßte, traten dort auch zuerst die Repräsentanten der bezeichneten freieren denkenden Geschichtschreibung auf. Wir reden nicht von Gatterer, der daselbst noch in der vorhergehenden Epoche über die Grundsätze der Historik dachte und schrieb [1]) und die Kulturgeschichte in die politische eintreten ließ, eben so nicht v. Meiners, der dort gleichfalls in breiter verständiger Gelehrsamkeit und populär-pragmatischer Geschwätzigkeit, ohne Geist und Tiefe, die Geschichte der verschiedensten Zeiten und Völker mit einem und demselben abstrakten Maßstabe moderner Kultur des 18. Jahrhunderts maß, sondern

1) So in der „Allgemeinen historischen Bibliothek" (Halle 1767 ff.) und im „Historischen Journal" (Göttingen 1773 ff.).

wollen sofort an Planck und Spittler erinnern, welche von Göttingen aus und zwar zunächst im Bereiche der Kirchengeschichte die Bahn einer den klassischen Forderungen der historischen Kunst entsprechendern Geschichtsbehandlung anstrebten.

Planck (1751—1833) namentlich steht mit seinem Werke „Geschichte der Entstehung, Veränderung und Bildung des protestantischen Lehrbegriffs" (1781 ff.) nicht bloß an der Spitze der neuen theologischen Geschichtsliteratur, sondern bezeichnet mit demselben auch gewissermaßen den Aufgang unserer klassisch-historischen Kunst überhaupt. Das Princip der Geschichte wird über die kirchliche Tradition erhoben und beherrscht Auffassung wie Darstellung, die sich zugleich der Masse des Materials mächtig genug erweist. Dabei zeigt sich der Geist lebendiger Organisation und genetischer Entwickelungskunst in nicht geringem Grade, welcher vorhin, auch in Schröckh's sonst verdienstvoller „Christlicher Kirchengeschichte" (1768), noch fast durchgängig mangelte. Auch das stylistische Moment tritt vortheilhaft heran und giebt dem gründlich-gelehrten Werke immerhin ästhetischen Werth, obwohl es von einer gewissen Breite und verständig-pragmatischen Umständlichkeit noch keineswegs frei ist.

Spittler (1752—1810) stellte sich mit seinem „Grundrisse der Geschichte der christlichen Kirche" (1782) in rühmlicher Weise neben Planck, um von diesem Boden aus auf den der politischen Geschichte hinüberzuschreiten. Wie hier bis dahin bei uns fast durchweg der freiere Weltblick gefehlt, dem weder eine volksthümliche Verfassung, noch die stärkende Bewachung einer wahrhaft öffentlichen Meinung fördernd begegnete, haben wir schon mehrfach zu bemerken Gelegenheit gehabt. Wohl hatte Kant auch in dieser Beziehung zuerst entschieden den neuen Gesichtspunkt bezeichnet, indem er in seinen „Ideen zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Hinsicht" die philosophische Richtung andeutete, in welcher sich die Geschichte auf dem Grunde der Thatsachen zu bewegen habe; allein seine Stimme wurde wenig beachtet, und außer Schiller, dessen historische Kunst wir schon oben gewürdigt, mochten sich unsere Politiker und Geschichtschreiber wenig davon leiten lassen. Vielmehr erklärten sich die angesehensten Vertreter dieser Seite der Literatur, wie z. B.

Spittler selbst, gegen jede philosophische Auffassung und Behandlung der Geschichte, indem Letzterer sogar den nothwendigen Zusammenhang zwischen Philosophie und Geschichte geradezu leugnete und die empirische Pragmatik vorherrschen lassen wollte. Auch die Herder'schen „Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit", welche ihrerseits die höhere Stellung der geschichtlichen Weltauffassung signalisirten, hatten wenig praktischen Erfolg gehabt. Selbst Männer wie Rehberg und Ernst Brandes, denen höhere Bildung und Weltkenntniß nicht abzusprechen, und die den Staat keineswegs aus dem Standpunkte einer bloßen Rechtsmaschine betrachten wollten, mochten sich doch in ihrer historischen Anschauungsweise nicht auf die freie Höhe der Menschheit und ihrer ewigen Rechte stellen. Doktrinäre Aristokraten, wie sie waren, konnten sie nach ihren Ansichten von der französischen Revolution, welche Beide in besonderen Schriften darlegten [1]), in derselben keinen wahrhaft welthistorischen Verbesserungsakt erblicken, und dies um so weniger, als sie Beide die Idee des Fortschritts der Menschheit für eine leere Abstraktion hielten, die, wie Brandes meinte, durch die Revolution nur zur Übertreibung geführt und in unrichtige Anwendung gebracht worden sei. Mit ihrem englischen Vorbilde, dem berühmten Burke, der in seinen „Betrachtungen über die französische Revolution" mit leidenschaftlicher Ereiferung und nationaler Einseitigkeit die Principien und Maßnahmen derselben gleich sehr bestritten hatte, im Wesentlichen einverstanden, gaben sie übrigens, namentlich Brandes, manche gute Andeutungen über Verbesserung politischer Zustände, blieben aber im Ganzen, trotzdem daß Rehberg, ein Freund der englischen Verfassung und der deutschen Landstände, mit dem Konstitutionalismus

1) Brandes, „Über einige bisherige Folgen der französischen Revolution" (1791). (Schon vor Burke's berühmter Schrift „Reflections on the Revolution" [1790] hatte Brandes „Politische Betrachtungen über die Revolution" herausgegeben.) Rehberg, „Untersuchungen über die französische Revolution" u. s. w. (1793). Gegen Letztern wie gegen den Burke'schen Standpunkt streitet Fichte in seiner berühmten Schrift „Beiträge zur Berichtigung der Urtheile über die französische Revolution" (1793). Er sieht in dieser nicht ein verderbliches Experiment, eine falsche Freiheitstheorie auszuführen, sie ist ihm vielmehr „ein reiches Gemälde über den großen Text: Menschenrecht und Menschenwerth" (Vorrede).

liebäugelte, auf dem Standpunkte eines gutdeutschen Patriarchalismus stehen, den berühmten Grundsatz: „Alles für das Volk, nicht durch dasselbe" festhaltend, dabei auf Treue und Liebe zu den Fürsten wie auf das Vertrauen zu den Regierungen hinweisend [1]).

Obwohl der philosophischen Weltauffassung, wie wir gesehn, fremd genug, bewegt sich Spittler doch in freierer Haltung als die eben genannten Männer. Seit 1779 in Göttingen öffentlicher Lehrer, vertauschte er später (1797) den akademischen Lehrstuhl sammt der Geschichtschreibung mit einem höheren Staatsamte, zuletzt mit dem Staatsministerium, in seinem Vaterlande. Würtemberger von Geburt, wie sein Kollege Planck, und in der strengen Studienzucht seines Landes erwachsen, brachte er zu seinem historischen Berufe mit dem Ernste wissenschaftlicher Gründlichkeit auch die Bestimmtheit und Tüchtigkeit des Urtheils, die in der Regel eine Eigenschaft gediegener und durchgebildeter Persönlichkeit zu sein pflegt. Spittler suchte, wenngleich im Ganzen auf dem Boden der empirischen Verständigkeit fußend, doch die Höhe der Zeit, wie sie der Fortschritt des Jahrhunderts bezeichnete, einigermaßen zu gewinnen. Schlözer'n gegenüber stand er auf der Stufe der Bildung eben dieses Jahrhunderts und richtete sein Augenmerk allerdings auf die Herbeiführung eines dem Bedürfnisse des menschlichen Daseins mehr entsprechenden politischen Zustandes, während jener zunächst nur dem Mißbrauche entgegentrat und die Gewaltthaten im Einzelnen befehdete. Freilich sehen wir zugleich, wie auch Spittler sich auf der Zinne der Zeit nicht recht feststellen konnte, wie er, theils durch die Bewegungen und ergreifenden Wehen derselben, theils durch allerlei Rücksichten auf

---

1) Fichte dagegen nennt jenes fürstliche Beglückungssystem (die patriarchalische Vormundschaft) „das erste Vorurtheil, woraus alle unsere Übel folgen", und bemerkt, „er (der Fürst) thut mit uns, was er will, und wenn wir ihn fragen, so versichert er uns auf sein Wort, daß das zu unserer Glückseligkeit nöthig sei; er legt der Menschheit Stricke um den Hals und ruft: ‚Stille, stille, es geschieht Alles zu deinem Besten'"! In der Vorrede zu der Rede: „Zurückforderung der Denkfreiheit von den Fürsten Europa's" (1793). Naiv genug meint er, dieses Jahr sei das letzte der alten Finsterniß. Er war nicht der einzige Freund des Vaterlandes, der sich in seinen rechtlichsten Erwartungen getäuscht hat.

bestehende Verhältnisse, auf mögliche höhere Beförderung und gouvernementale Mißbilligung bedingt [1]), bei allem historischen Liberalismus doch in befangener Ängstlichkeit und diplomatischer Abwägung umherschaut, stets auf seiner Hut, um dem neuen Rufe des Weltgeistes nicht zu sehr zu folgen. „Er führte daher“, um mit Schlosser zu reden, „die Geschichte überall nur bis zu dem Punkte, wo er hätte sagen müssen, was er nicht sagen wollte.“ Die deutsche Besorglichkeit, der Macht der welthistorischen Ideen zu viel praktische Berechtigung einzuräumen, begleitete ihn auf allen Wegen, selbst in seinem trefflichen „Entwurfe der Geschichte der europäischen Staaten“ [2]). Sogar der derbsinnige Schlözer, um von Karl v. Moser zu schweigen, rückte hier und da viel energischer und freier vor. Spittler fürchtete „das Hineinragen des damaligen revolutionären Sturmes und Dranges in das stille Reich der Geschichte“, dem er freilich bei dem ersten Eintreten der großen politischen Umwälzung selbst nicht ganz hatte widerstehen können. Er ließ sich in seiner diplomatischen Vorsicht mehr als billig abhalten, den Forderungen jener politischen Weltthat entschieden Rechnung zu tragen, so wie er überhaupt der vollen Unbefangenheit ermangelte, welche dazu gehört, um das Ungewöhnliche und Gewaltige der mächtigen Erscheinung richtig zu fassen [3]).

---

1) Meinte doch selbst Heyne (1792), Spittler wolle gern noch Minister in Hannover werden. Vgl. Oppermann, „Die Göttinger Gelehrten Anzeigen“, S. 174.

2) Spittler's „Sämmtliche Schriften“ sind von Wächter in 15 Bdn. neu herausgegeben worden.

3) So blieb ihm z. B. Mirabeau's Charakter und Verhältniß zur Revolution unbegriffen. Er nennt ihn „einen Mann des Talents und der Thätigkeit“, aber auch zugleich „des höchst bösen Sinnes“, dessen „Decreditirung“ er wünscht. Welch Unterschied zwischen dieser Auffassung jenes ersten Führers der Revolution und derjenigen, welche Dahlmann in seiner „Geschichte der französischen Revolution“ darlegt! Dort sehen wir nur einen geschickten Pöbelanführer und Journalistenchef, der „mit der Bosheit Bund geschlossen“, hier einen Brutus und Achill, der in seiner Gesinnung wie auf seinen Schultern die Schwere der weltgeschichtlichen Krisis trägt. Freilich müssen die funfzig Jahre in Rechnung kommen, welche zwischen beiden Auffassungen in der Mitte liegen. Übrigens findet Spittler noch in unserer

Wie dem aber auch sei, wie sehr Spittler politisch und philosophisch wankte, immer erscheint er als Bekämpfer des Absolutismus in Kirche und Staat, und immer bleibt ihm der Ruhm, unsere national-politische Geschichtschreibung zuerst auf die Stufe klassischer Behandlung gehoben zu haben, als ein Mann, der mit dem Talente sachkundigen Urtheils Reichthum von Kenntnissen, freien Blick und bündige Darstellungsgabe verbindet, Eigenschaften, welche dem Werke seines unmittelbaren Vorgängers (Planck) nicht in gleichem Grade nachzurühmen sind. Dabei kämpft er, auf dem Grunde gediegenster Forschungen stehend, auf das mannhafteste gegen Hierarchie und Pfaffenwesen, von welcher Seite beide sich immer vordrängen mögen. Nachdem er in dem bereits erwähnten „Grundrisse der Geschichte der christlichen Kirche" diese Stellung genommen, nachdem er dann gleich darauf in der „Geschichte Würtembergs" (1783) und etwas später in der Hannovers (1786) in ähnlichem Geiste geschrieben, erschien 1793 sein „Entwurf der Geschichte der europäischen Staaten". Das Hauptverdienst dieses vielgerühmten, in seiner zweiten Auflage von Sartorius fortgesetzten Werks beruht zunächst in der Kunst, womit das Material verarbeitet und die Kürze der Darstellung mit der Gründlichkeit der Forschung verbunden erscheint. Mit glücklichem Takte weiß er hier die Resultate historischer Gelehrsamkeit hervorzustellen und dem Auge des Lesers die Anschauung des thatsächlichen Zusammenhangs zu vermitteln. Der Tendenz nach steht er auch in diesem Werke entschieden auf Seiten des Fortschritts und der Interessen des Volks gegenüber dem Monopolismus der Überlieferung und ihrer Gewalt. Mit einem nicht gewöhnlichen politischen Scharfblicke übersieht er die Verhältnisse und versteht sie in treffendem Urtheile zu bezeichnen. Auch die stylistische Haltung erhebt sich weit über das Gemeine, das Siegel

Zeit historische Genossen genug, unter ihnen selbst nicht unberühmte, welche ein unbedingtes Verdammungsurtheil über jenen Mann der Revolution aussprechen, den wir selbst keineswegs nach allen Richtungen hin vertheidigen wollen, so sehr wir seine revolutionäre Stellung im Allgemeinen anerkennen müssen. Wie sich seitdem das Urtheil über Mirabeau wiederum modificirt und im Wesentlichen zwischen jenen beiden Extremen festgestellt hat, kann man aus Sybel's und Häusser's Werken ersehen.

der Bildung und weiser Mäßigung tragend, obgleich man hin und wieder freiere sprachliche Bewegung und gefällige Klarheit vermissen darf. Hat Goethe Recht, wenn er meint, daß es zweierlei Arten giebt, die Geschichte zu schreiben, „die eine für die Wissenden, die andere für die Nichtwissenden"; so hat Spittler die erste gewählt und sich darin bewährt [1]. Das Werk gleicht mehr einer streng geformten Bildnerei als einem lichtvollen Gemälde, und konnte daher auch nur dem Kennerauge vorzugsweise Beifall abgewinnen. Was Spittler sonst durch Abhandlungen, historische Aufsätze, z. B. in dem „Göttinger historischen Magazin" seit 1787, wie politische, auch durch seine Recensionen in den „Göttinger Gelehrten Anzeigen" für die Geschichtswissenschaft und politische Aufklärung seiner Zeit geleistet, mag hier im Besondern unberührt bleiben. Die letztern haben dadurch eigenthümliches Interesse, daß sie sich großentheils auf die Revolutionsepoche erstrecken, die Spittler bei aller diplomatischen Behutsamkeit im Ganzen doch dem bestehenden gouvernementalen Despotismus gegenüber frei genug bespricht. Meint er sogar unter Andern, daß die Thaten und Anstalten „des erschlichenen landesherrlichen" Despotismus „so rechtlos, so gefährlich und zweideutig" seien, daß sie vielleicht schneller zu dem unglücklichsten Ziele, der Revolution in Deutschland, führen möchten, „als alle Schreibereien der jüngst gewordenen Politiker"! [2])

In Spittler's Sinne, der, wie Gervinus bezeichnend sagt, „Lessing's Geist in das historische Gebiet hinüberpflanzte", suchte Sartorius zu schreiben, ohne jedoch sein Vorbild in den Eigenschaften, wodurch sich jener eigenthümlich auszeichnet, zu erreichen. Gleichfalls in Göttingen lehrend, hielt auch er sich auf der Linie des Justemilieu. Ohne die Ideen der Revolution ganz zu verleugnen, mochte er doch in die Bewegung mit frei-offenem Blicke nicht schauen. Seine Neigung für gemäßigten Fortschritt bewies er indeß noch später (1822), als er den Haller'schen Restaura-

---

1) Goethe, „Werke", Bd. XXXII, S. 101.

2) Siehe „Göttinger Gelehrten Anzeigen" (1792) St. 81. — In der oben angeführten Ausgabe der „Sämmtlichen Werke Spittler's" von Wächter sind alle derartigen Schriften, auch die nachgelassenen, enthalten.

tionsideen entgegenkämpfte, Preßfreiheit verlangte und für die Erfüllung des dreizehnten Artikels der Bundesakte in die Schranken trat. Als Geschichtschreiber hat ihn besonders die „Geschichte des deutschen Bauernkriegs" (1795) und noch mehr die des „Hanseatischen Bundes" (1802 ff.) bekannt gemacht. Anderes von ihm im historischen wie politischen Fache übergehen wir.

Heeren (1760—1841) gehört ganz eigentlich dieser Epoche an, sowie der göttingischen Gelehrtenwelt, in welcher er mit Heyne, dessen Schwiegersohn er war, die philologischen Sympathien theilte. Ängstlich und mild, wie er auftrat, hatte er weder Charakterstärke noch überhaupt Geistesenergie genug, um im Fache der Politik und Geschichte den Ideen der Zeit hinlänglich gewachsen zu sein. Wollen und können wir auch keineswegs in das überstrenge Urtheil, welches Gervinus über ihn fällt, durchweg einstimmen; so müssen wir doch zugestehen, daß er eben so wenig in die Tiefe historischer Forschung eindringt, als auf die Höhe freier Weltbetrachtung tritt. Sein Hauptwerk „Ideen über die Politik, den Verkehr und den Handel der alten Welt" (1793 ff.) charakterisirt sich durch die Mäßigung, Verständigkeit und Klarheit, welche man an sämmtlichen Schriften Heeren's zu rühmen hat, läßt aber in Absicht auf Gründlichkeit, gediegene Kombination der Thatsachen, philosophische Durchdringung der Verhältnisse und Entschiedenheit der Ansicht gar viel zu wünschen übrig. Außer dem genannten Werke hat er sonst noch im Gebiete der Geschichte mehrere, zum Theil verdienstvolle, Arbeiten geliefert, unter denen seine „Geschichte der Staaten des Alterthums" (1793) und die „Geschichte des europäischen Staatensystems" (1800) viel Beifall gewonnen haben.

Auch Eichhorn, der seinen eigentlichen literarischen Ruhm den biblisch-kritischen Werken verdankt, deren wir oben Erwähnung gethan, versuchte sich im Fache der Geschichte. Da ihm aber bei aller Gelehrsamkeit die gehörige Ruhe und Gründlichkeit abging, so ließ er sich von der kombinatorischen Eile zu sehr forttreiben, als daß seine Werke, denen eine anziehende Lebendigkeit nicht abzusprechen ist, den historischen Forderungen hinlänglich genügen möchten. Wie die Richtung Göttingens, wo er gleichfalls damals lehrte, überhaupt der empirischen Wissenschaftlichkeit besonders zu-

neigte: so hatte auch Eichhorn seinen Sinn der philosophischen Idealität gänzlich abgewendet, welche durch eine zwar schimmernde, aber in der That doch charakterlose Darstellung nicht ersetzt werden kann. Seine „Historische Übersicht der französischen Revolution" (1797 ff.) ist so leichtfertig als einseitig. Die „Geschichte der drei letzten Jahrhunderte" (1802 ff.) liest sich leicht fort und hat bei großer Lockerheit des Gehalts das Verdienst der Vollständigkeit; der „Allgemeinen Weltgeschichte" aber fehlt es zu sehr an wahrhaft freiem und geistigem Überblicke, um auf höhere Anerkennung Anspruch machen zu können. Den meisten Werth darf man wohl seiner „Allgemeinen Geschichte der Kultur und Literatur des neuern Europa" (1796 ff.) beilegen, während die „Geschichte der Literatur von ihrem Anfange bis auf die neuesten Zeiten" (1805 ff.) sich durch den Umfang bibliothekarischer Gelehrsamkeit auszeichnet und ein nicht gewöhnliches Talent überschaulicher Verarbeitung bethätigt. Man kann dies große Werk am besten und kürzesten charakterisiren, wenn man es mit des Verfassers eigenen Worten „einer Reise auf dem Ocean der Literatur" vergleicht, welche er unternommen, „um Andern, die nach ihm denselben durchschiffen wollen, Zeit und Mühe zu ersparen" (Vorrede). Freilich hat er selbst die Fahrt in einem etwas leicht hin- und vorübersegelnden Boote gemacht und die Gegenstände vielfach mit nur flüchtigem Blicke angesehn.

Wir könnten nun noch an viele andere Namen erinnern, welche sich auf dem Felde der Geschichte und Politik mit mehr oder weniger Glück in dieser Epoche versucht haben, wir könnten Schmidt's „Geschichte der Deutschen", Manso's „Sparta" und „Preußen", Hegewisch's „Karl den Großen", nebst vielen andern historischen Schriften des tüchtigen Mannes, Archenholz's „Siebenjährigen Krieg", Heinrich's „Deutsche Reichsgeschichte", auch Woltmann's romantisirende und schillerisirende Geschichtswerke, unter diesen z. B. die „Historischen Darstellungen", erwähnen, auch an Ruhkopf's in klarem Vortrage geschriebene „Geschichte des Schul- und Erziehungswesens in Deutschland" erinnern, müßten wir nicht, unseres Zweckes eingedenk, der sich nicht sowohl auf eine literarhistorische Ausführlichkeit, als auf die Darstellung der nationalliterarischen Kunst bezieht, dasjenige vornehm-

lich hervorheben, worin sich Geist und Bedeutung der letztern vor Anderm bewähren will. Von diesem Gesichtspunkte aus haben wir denn noch zwei Gestalten besonders vorzuführen, welche, wie verschieden sie auch nach Charakter und Weltauffassung sein mögen, doch neben einander in unserer Literatur zu großem und zugleich eigenthümlichem Ansehn gelangt sind: J. v. Müller und Georg Forster. Beide, von den widersprechendsten Urtheilen begleitet, haben sich das Recht erworben, unter den Ersten unserer nationalen Schriftsteller genannt zu werden. Daß sie sich auf ihrem Lebenswege begegneten — sie waren eine kurze Zeit Kollegen an dem neu errichteten, aber aus Mangel an Theilnahme bald wieder zerfallenden akademischen Gymnasium, dem Karolinum, in Kassel und wiederum später an der Universität in Mainz —, mag uns hier nur als ein äußerlich-günstiger Zufall hinsichtlich ihrer historischen Zusammenstellung gelten.

Johannes Müller, später vom Kaiser geadelt, war 1752 zu Schaffhausen geboren und starb 1809 in Kassel, wie man sagt und wie seine Briefe es merken lassen, am Grame über getäuschte Hoffnungen. Der Sohn eines freien Volks, dessen Geschichte er schrieb und dessen Freiheitsruhm er nicht laut genug preisen konnte, hatte er sich, wohl meist durch Ehrgeiz getrieben, in die Hand des größten Despoten hingegeben, um am Hofe von dessen Bruder, dem König von Westphalen, mit der Würde eines Staatsministers die Fesseln der Gewaltherrschaft zu tragen, nachdem er in seiner Vaterstadt gelehrt, in Genf das Erziehungsgeschäft geübt und öffentliche Vorlesungen gehalten, Friedrich den Großen in Berlin kennen und bewundern gelernt [1]), in Kassel das Amt eines Professors ohne Schüler übernommen, in Mainz als churfürstlicher Bibliothekar und Geheimer Rath fungirt, in Wien an der Hofkanzlei wie an der Bibliothek sich versucht und abermals in Berlin als königlicher Historiograph gelebt hatte. Wohl mochte es den an sich nicht eben charakterstarken Mann, der einst (1796) demosthenische Philippiken für Deutschland und Östreich gegen Frankreich geschrieben, schwer niederdrücken, daß er

1) Er verherrlichte ihn später (1807) in einer besondern (von Goethe übersetzten) französischen Rede.

im Dienste dieses selben Frankreichs das Bewußtsein seines, wenigstens scheinbaren, Abfalls von der Sache der Nation hegen mußte. Ihn verließ die „Anstrengung des Willens“, wovon, wie er selbst sagt, „die Auszeichnung eines Jeden in seiner Lage abhängt“ [1]). Doch darf die Geschichte nicht verschweigen, daß er in dieser Bedrängniß einer über seine Kräfte und sein Wollen hinausreichenden Stellung für Erhaltung deutscher Wissenschaft und ihrer Hauptanstalten, für Hebung und Förderung tüchtiger Talente eifrigst bedacht war. So wie er nun in jenem Wechsel der oft widersprechendsten Verhältnisse einerseits Gelegenheit fand, die geistvollsten und literarisch berühmtesten Männer Deutschlands und Frankreichs kennen zu lernen und durch ihren Umgang sich vielseitigst zu bilden, zugleich seine sociale wie politische Erfahrung mannigfach zu erweitern, so mochte er dadurch auch andererseits wohl in dem natürlichen Wankelmuthe seines Charakters noch mehr gesteigert werden. Es ist interessant, wie ihn G. Forster in einem Briefe an Jakobi (1781) schildert [2]). „Er ist mir nichts und kann mir nichts werden, so wie ein Jeder, der den Mantel nach dem Winde hängt und mit beiden Schultern trägt. Er schimpfte in meiner Gegenwart auf sein Vaterland und verspottete dessen Freiheit und machte das Eloge des Despotismus, um dem Minister v. Schlieffen zu schmeicheln. Er blasphemirte beim französischen Gesandten, und Mauvillon erzählt von ihm, daß man ihm die Sokratische Liebe Schuld giebt [3]). — Witz und Voltaire'sche Antithese! und Scheinphilosophie kann man ihm nicht absprechen.“ Auch Schlosser bemerkt über ihn, daß er immer nach Anderm strebte, als wozu ihn die Natur bestimmt hatte.

Begleiten wir nun den einst so berühmten Historiker mit dieser

---

1) In der angeführten Rede über Friedrich den Großen.

2) „J. Georg Forster's Briefwechsel“, herausgegeben von Th. Huber, geb. Heyne (Forster's Frau). Leipzig 1829.)

3) Ein Punkt, auf den Woltmann in seiner Charakteristik Johannes v. Müller's nicht eben dankbar gegen ihn, der ihn gehoben, gar gern mehr Nachdruck legen möchte, als es selbst die Kritik gestattet, vor welcher die Sache noch keineswegs ausgemacht ist.

Schilderung auf seiner schriftstellerischen Laufbahn; so werden wir auch da Spuren genug finden, die uns das Schwanken seiner Persönlichkeit verrathen, so sehr auch eine gewisse affektirte Objektivität der Darstellung es verdecken möchte. Hier schreibt er in überschwänglicher Begeisterung von der Freiheit, dort redet er der Hierarchie des Papstthums über Gebühr das Wort; kaum hören wir ihn mit pathetischer Erhabenheit von den republikanischen Tugenden des Alterthums sprechen, als er auch schon wieder mit den Feudalformen des Mittelalters kokettirt. Über all diese Zweideutigkeit, welche freilich auch eben so oft die Folge augenblicklicher Eingenommenheit als mangelhafter Gesinnung sein mag, weiß er bald den Schleier romantischer Dämmerung, bald den Schein antiken Ernstes zu verbreiten, wodurch die Haltungslosigkeit dem weniger scharfen Blicke entzogen wird. Überhaupt aber möchte nicht leicht sonstwo der Ruhm eines vorzüglichen Schriftstellers in dem Grade durch treffliche Eigenschaften erworben und durch entgegengesetzte Fehler wieder zum großen Theile eingebüßt worden sein, als solches bei Müller der Fall ist. Über seine historiographische Bedeutung haben sich neben vielen Unberufenen anerkannte Männer des Fachs ausgesprochen. Wenn Woltmann's Urtheil von persönlichen Nebenrücksichten, Selbstüberschätzung und historischen Konstruktionsprincipien allzusehr getrübt wird, so haben Heeren in seiner Charakteristik Müller's, als Historikers, sowie Friedr. Roth in seiner Lobschrift auf denselben mit größerer Unbefangenheit Vorzüge und Mängel gegen einander abgewogen, ohne freilich den schadhaften Kern, der des Mannes historischer Kunst inwohnt, bestimmt genug zu bezeichnen. Müller ist in mehr als einer Hinsicht der J. Paul unserer Geschichtschreibung. Beide haben ihre Kunst durch ihre Manier verdorben. Es ist Müller'n Verstandeskraft, Gabe leichter Auffassung, ein hinlängliches Maß von Phantasie, ungemeine Stärke des Gedächtnisses, Vielseitigkeit der Bildung und Welterfahrung nicht abzusprechen, Eigenschaften, mit denen er bei seiner umfassenden und reichen historischen Gelehrsamkeit in der Geschichtschreibung immerhin eine vorzügliche Stelle gewinnen mochte; wenn ihm trotzdem aber nicht gelang, den höchsten Preis zu erringen, so war hieran wohl zunächst eben der Mangel an entschiedener Gesinnung und Überzeugungsfestigkeit

Schuld, der ihm nicht gestattete, sich in der Mitte der Thatsachen einen bestimmten Platz zu nehmen, um von hier aus in objektiver Ruhe die Entfaltung und das Verhältniß derselben zu betrachten und in die Auffassung der Begebenheiten die subjektive Macht der Idee begeisternd hineinzulegen. Denn, wie lebendig auch manche seiner Schilderungen sein, wie denkkräftig sein Urtheil oft erscheinen mag, es fehlt dennoch meist der Hauch persönlicher Belebung und warmer Betheiligung, wie wir solches an seinem Vorbilde, dem Thucydides, als einen der höchsten Vorzüge zu bemerken haben. Müller gab sich zu sehr einzelnen geschichtlichen Eindrücken, äußerlichen Beziehungen, besonderen Tendenzen und vornehmlich der Sucht nach Eigenthümlichkeit hin, um mit der sichern Hand des Meisters das wahre und doch idealgehaltene Bild der Zeiten und Nationen entwerfen zu können. Über dem Streben antiken Ernst mit der herandringenden Romantik in Verbindung zu bringen, verlor er den Vortheil freier Behandlung und kam in die Gefahr der Manier, welche ihn, wie wir kurz vorhin angedeutet, nur zu sehr beherrscht. Er wollte zu weise sein und wurde darüber meist zu gesucht. Dabei erlag er, mehr als es die kunstfreie Darstellung gestattet, der Last seiner Excerpte, auch hierin J. Paul vergleichbar, dem er noch in dem Punkte der romantischen Sympathien an die Seite tritt. Seine Schilderungen des Mittelalters, in der Schweizergeschichte, sind mehr als bloße geschichtliche Darstellungen; sie verrathen die Vorliebe für diese Phantasiebilder der Vergangenheit. Das schöne Licht, welches er in seinen „Reisen der Päpste" auf das päpstliche Rom zu werfen versteht, beleuchtet nicht bloß die Wahrheit, sondern läßt auch die Neigung sehen, welche der Geschichtschreiber für die Institutionen des geistlichen Weltherrscherthums empfindet.

Bei dieser eigenthümlichen persönlichen Stimmung war es natürlich, daß Müller sich in seiner historischen Stellung näher an Herder's Genialitätsstandpunkt hielt als an Lessing's kritische Strenge und Bestimmtheit. Seine Urtheile verrathen daher oft mehr Streben nach Effekt, als es einem echten Historiker ziemt, und seine Schilderungen mehr Enthusiasmus, als mit der reinen historischen Begeisterung, die dem Geschichtschreiber wohl steht, verträglich ist. In diesem Allen erscheint Müller als Gegensatz von

Spittler, der, wie wir gesehen, den diplomatischen Pragmatismus mit Lessing's Geiste verbindet. Zu diesen unhistorischen Eigenschaften gesellt sich nun noch eine unverkennbare Sucht nach absonderlicher Stylistik, in welcher die Bündigkeit des Tacitus und die Großartigkeit des Thucydides vereint werden sollen, was aber zu der subjektiven Romantik des Verfassers eben so wenig passen will, als es in der Weise der Sprachbehandlung uns zusagen kann. Solche alterthümelnde Vornehmigkeit stört den reinen Fluß der Darstellung und verfälscht den Ton der Wahrheit, der vor Allem der Geschichte ziemt. Fand sich doch schon Spittler veranlaßt, die Manier Müller's mit hartem Tadel zu belegen, als er den ersten Band von dessen „Schweizergeschichte" in den „Göttinger gelehrten Anzeigen" (1781) beurtheilte. Durch alle diese Fehler aber glänzen wieder die trefflichsten Tugenden historischer Kunst. Wir rechnen dahin die Fülle des thatsächlichen Inhalts, die, von der umfassendsten Forschung und Lektüre erzeugt, die Reflexion trägt, die Anschauung individualisirt und die reichste Belehrung bietet; dazu gesellt sich ein unverkennbarer Takt, das Wesentliche zu treffen, der, wenn auch nicht überall, doch vielfach sich bekundet, eben so die glückliche Art, wie die Umgebungen der Thatsachen in die Darstellung gezogen und als mitstimmende Momente vorgeführt werden. Schauplätze, Volkscharaktere, Sitten und Lebensbeziehungen weiß der Verfasser mit seltener Geschicklichkeit in seine geschichtlichen Gemälde zu versetzen, die dadurch an Bedeutsamkeit wie lebendiger Eigenthümlichkeit gleich sehr gewinnen. Die Virtuosität der Schilderung ist Müller'n ziemlich allgemein zugestanden worden, wenngleich nach unserem Dafürhalten auch hier ein recht frisches Kolorit nicht immer erreicht wird. In der Schlachtenmalerei ist er jedoch Meister, und unter den Neueren dürfte mit ihm in diesem Punkte wohl nur Thiers wetteifern. Auch die pragmatische Weisheit, welche bei ihm von geistiger Schärfe und positiver Kenntniß in gleichem Grade getragen wird, eben so die politische Auffassung, die bei aller Wechselhaftigkeit seines subjektiven Wesens doch mehrfach zutreffend und dem Standpunkte der Zeit gewachsen erscheint, selbst endlich die künstlerische Vollendung, die in vielen einzelnen Partien, namentlich auch in den kleineren Aufsätzen, unbestritten bleiben muß, Alles beweist, daß die ge-

schichtliche Muse sich in dem Manne einen theueren Zögling bilden wollte.

Fehler wie Vorzüge nun der historischen Kunst Müller's walten am meisten in seinem berühmtesten Werke, den „Geschichten Schweizerischer Eidgenossenschaft", welches zuerst 1780, dann später (1786) in neuer Bearbeitung erschien. Schlosser sagt von dem Werke, daß es seinen Ruf als Geschichtsbuch in derselben Weise erlangte, wie früher Klopstock's „Messias" den seinigen als Epos, ein Wort, das wir eben so wahr als bezeichnend finden müssen. Näher angesehn, ist daran zunächst die patriotische Begeisterung zu rühmen, welche freilich auch Ursache wurde, daß diese Geschichten oft mehr epische Verherrlichungen des Schweizerlandes und Schweizervolks als wahre Geschichte sind. Daß die romantische Sympathie, wovon wir oben gesprochen, gerade hier sich über Gebühr vordrängen und Anschauung wie Urtheil oft genug trüben mochte, begreift man wohl, wenn man Gegenstand und Zeiten, die uns der Geschichtschreiber vergegenwärtigen will, vergleicht [1]. Aber auch die oben hervorgehobene Sucht, das Alterthum und seinen Ton in die modernen Verhältnisse und ihre Darstellung zu übertragen, herrscht hier in bedeutendem Grade und stört noch mehr als die romantisirende Färbung den reinen einfachen Ausdruck der Geschichte. Die Härte der Sprache, der Luxus gelehrter Bildung, die Einseitigkeit des Patriotismus ist schon mehrfach von Andern hervorgehoben worden. Im Ganzen, darf man wohl sagen, ist das Werk mehr bewundert als in seiner Gesammtheit gelesen und studirt worden.

An der Selbstherausgabe der Universalgeschichte, die unter dem Titel „Vierundzwanzig Bücher allgemeiner Geschichten" von seinem Bruder J. G. Müller bekannt gemacht worden ist, wurde er durch den Tod gehindert. In diesem Werke wollte Müller sein ganzes historisches Wissen, Streben und Denken sammeln.

---

1) Wir finden Müller in diesem Geschichtswerke ziemlich so, wie er sich in den „Briefen eines jungen Gelehrten" (die 1802 herauskamen, aber schon in den Jahren 1773—80 an Bonstetten geschrieben waren) selbst schildert.

In ihm wollte er sich, wie er an Bonstetten schreibt, das eigentliche „monumentum aere perennius“ errichten; für dasselbe las und studirte er mehr als dreißig Jahre hindurch nicht bloß alle Geschichtschreiber von Moses bis auf seine Zeit, sondern auch die Dichter — mit Homer beginnend —, Theologen und Philosophen. Aus 1733 Schriftstellern hat er sich auf 17,000 Folioseiten Excerpte dazu gemacht, die er bis einige Tage vor seinem Tode fortsetzte [1]). Das Unternehmen beschäftigte ihn Tag und Nacht, und in mehrfachen Umarbeitungen suchte er das Material zu bezwingen und dem Ganzen das Gepräge hoher Vollendung zu geben. Die Ausführung seines Plans sollte er nicht erleben; nur einzelne Partien lagen dem Herausgeber in ausgebildeter Form vor. Nicht leicht ist wohl über ein Buch von zwei kompetenten Richtern des Fachs ein widersprechenderes Urtheil gefällt worden als über dieses. Während Wachler in seiner „Deutschen Nationalliteratur“ [2]) dasselbe als ein Musterwerk geschichtlicher Wissenschaft preist und es „eine zu einem schönen Ganzen gestaltete Arbeit“ nennt, hält es Schlosser [3]) für eine Arbeit, die des Druckes eben nicht werth gewesen und „die, obgleich viel Geistreiches glänzend darin gesagt worden, doch Woltmann oder Einer Seinesgleichen so gut hätten schreiben und viel besser halten können als Müller mit seinem widrigen Dialekte“. Wir unsererseits wollen nur bemerken, daß bei aller Tüchtigkeit der Absicht und allem Umfange der Gelehrsamkeit das Werk, wie es vorliegt, allerdings zu sehr an subjektiver Willkür der Auffassung, an alterthümelndem Tone wie gesuchter Pragmatik und Ungleichheit des Ausdrucks leidet, als daß es uns für ein klassisches Nationalwerk gelten könnte; wobei freilich nicht zu vergessen, daß eben der Verfasser, wie kurz vorhin bemerkt, noch keineswegs die letzte Hand an das Werk gelegt hatte, zu welchem er „beladen mit Schätzen politischer Weisheit“ aus der politischen Praxis zurückkehren wollte, um „um Aufnahme in

---

1) So berichtet sein Bruder. Vorrede zur Allgem. Geschichte.

2) Bd. II, S. 271.

3) „Geschichte des 18. Jahrhunderts u. s. w.“, Bd. III, 2. Abth., S. 245.

das ehrwürdige Chor zu buhlen, wohin Thucydides und Tacitus, seine Meister, mit hoher Gravität ihm winken" [1]).

Fassen wir nun das Urtheil über diesen im Glanze klassischen Ruhms zu oft dargestellten Geschichtschreiber zusammen, so kann er freilich in dem Chore jener antiken Meister nicht ebenbürtig Platz nehmen; immer bleibt ihm jedoch das Verdienst, unsere Geschichtschreibung auf der Grundlage reicher Forschung und Thatsächlichkeit zu einer gewissen Höhe der Weltanschauung gehoben und sie, trotz seinem Widerstreben gegen Einmischung metaphysischer Spekulation, doch mit dem Elemente philosophischer Idealität mehr oder minder verbunden zu haben, dabei, wie sein Namensgenosse Adam Müller von ihm sagt, „die altkluge, nichtswürdige Schwelgerei mit den Heiligthümern aller Jahrhunderte" verwerfend und auf das Nationale hinweisend. Auch das kann nicht geleugnet werden, daß er vielfach in die Tiefe der Zeiten hinabsteigt, ihren Geist und ihr Leben anschaulich vergegenwärtiget und der Mitwelt den Spiegel der Vergangenheit zu eigener Beschauung oft mit geschickter Hand vorhält. Daß er in einzelnen Schilderungen mehrfach die klassische Kunst erreicht, haben wir schon zugestehen müssen. Seine verschiedenen gelegentlichen Ansprachen an die Gegenwart verdienen in dieser Hinsicht besondere Auszeichnung. Wie dagegen seine Manier, gleich der J. Paul's in der Novellistik, zu mißlichen Nachbildungen in unserer historischen Literatur geführt hat, ist bekannt genug. Indem wir nun aber den Mann verlassen, um noch einigen Andern kurze Erinnerung zu widmen, geben wir den Staatsmännern der Gegenwart ein bedeutsames Wort desselben zu ernster Erwägung. Es lautet dahin, „daß, die Zeichen der Zeit zu erkennen, die größte Weisheit sei"; womit ein anderes, nicht minder wichtiges aus der „Schweizer Geschichte" wohl verbunden werden kann, daß nämlich „alle wahre Freiheit auf einer von den beiden Grundfesten beruhe, daß die Bürger Kriegsmänner seien oder die Kriegsmänner gute verständige Bürger" [2]).

---

1) Aus dem Fragmente einer späteren Vorrede (1806). Vgl. „Allgem. Geschichte", Bd. I. S. 20.

2) Joh. v. Müller's „Sämmtliche Werke" sind 1831 ff. neu herausgegeben worden

Neben Müller, aber an Charakter und politischer Gesinnung weit über ihm wie über den Meisten seiner Zeitgenossen steht J. Georg Adam Forster aus Nassenhuben bei Danzig (1754—94). Das Schicksal scheint sich oft darin zu gefallen, gerade Diejenigen, welche in seinem Dienst am edelsten streben und seinen welthistorischen Planen ihr Denken und ihr Thun am uneigennützigsten widmen, am wenigsten zu begünstigen, sie vielmehr die Strenge seines Ernstes vor Andern fühlen zu lassen. So erging es auch Forster'n, den man wohl mit Recht den Märtyrer des Lebens und der Idee nennen darf. Begabt mit schönen Geisteskräften, von einem Willen getragen, der dem Besten und Höchsten zustrebte, dazu eine Tiefe des Gemüths, in der sich die lebendigsten Sympathien für Menschliches und Menschen regten, zu Allem die reichste, vielseitigste Kenntniß aus der Natur- und Menschenwelt — wie hätte ein Mann mit solcher Ausstattung nicht das Glück auf seinem Wege finden sollen? Und doch fand Forster nur Unruhe, Noth, Täuschung und einen frühzeitigen Tod, der die einzige Gunst zu sein schien, welche ihm das Schicksal zugedacht. Wie Schiller'n, nur in anderer Weise, war ihm die Freiheit das Ideal, dem er gleich ausdauernd und gleich gedrückt seine Kraft und seine That weihete. „Frei sein, heißt Mensch sein", so lautete sein Wahlspruch. Mit ihm verzweifelte er nicht an dem Fortschritte der Menschheit, als alle Gräuel der Leidenschaft und des Irrthums den Aufschwung niederzogen, von dem er eine neue Jugend derselben erwartet hatte. Was die Gegenwart damals nicht fassen konnte, weil sie mitten in den Wehen der Geburt befangen war, das weissagte Forster einer glücklicheren Zukunft als Pfand und Erbtheil [1]).

Forster's nationalliterarische Bedeutung hängt mit seinem politischen Weltverhältnisse innigst zusammen, nicht bloß insofern, als seine Schriften vielfach von seiner politischen Ansicht und Stimmung durchdrungen sind, sondern auch und zwar hauptsächlich deswegen, weil sein politischer Standpunkt recht eigentlich den Kern und das

---

1) Der Briefwechsel Forster's läßt uns vornehmlich einen klaren Blick in des ausgezeichneten Mannes Charakter und Lebensintentionen thun und ist psychologisch wie historisch gleich sehr bedeutend und anziehend.

Wesen seines gesammten Geistesstrebens kundbar macht. Seine Politik war keine nationalbeschränkte, es war die Politik der Menschheit; auch hierin stand Forster neben Schiller, der ihn freilich wenig erkennen wollte [1]). Während dieser den idealen Kosmopolitismus in „Don Karlos" predigte und in seiner „Geschichte des Abfalls der Niederlande" das Auflehnen der Menschenrechte gegen das Unrecht der Gewalt preisen mochte, war jener bemüht, in die Wogen der herandrängenden Freiheitsströmung selbst zu treten, um rüstig zu helfen, das Schiff, welches die Pfänder der menschlich-freien Zukunft trug, glücklich in den Hafen zu bringen. Als es nicht gelingen wollte, als er schon nahe daran war, der Arbeit für die Idee politischer Emancipation der Menschheit zu erliegen, pries er noch die Wenigen (wie z. B. Adam Lux), die das Leben lassen für sie. So deutsch in seiner kosmopolitischen Weltansicht, war er auch deutsch in seinen schriftstellerischen Thaten, wie in der ganzen Vielseitigkeit, womit er strebte und den Geist in Allem suchte. In dieser Deutschheit seines Denkens und Wollens liegt auch der eigentliche Mittelpunkt seines Lebens, das in unruhiger Mannigfaltigkeit und wechselvoller Richtung sich bewegte. „Die Einheit seines Lebens", sagt Varnhagen von ihm so treffend als wahr, „steht darin fest, daß er ein Deutscher sein mußte und in dieser Eigenschaft alles Andere sein konnte; in diesen Charakter flossen die Elemente, welche als ungewöhnliche Bedingungen von Anfang seinem Dasein beigegeben waren, am leichtesten zusammen, und in diesem Charakter konnten sie sich wieder am selbstständigsten darstellen" [2]).

Forster's Leistungen und Charakter sind zur Schmach unserer national-kleinlichen Rücksichten und Befangenheiten lange Zeit hindurch mehr oder weniger mißkannt und zurückgesetzt worden. Von seinen Zeitgenossen verlassen, von den Regierungen, die es nicht unter ihrer Würde hielten, einen Preis von 100 Dukaten auf sein Haupt zu setzen, geächtet, selbst von unserem größten Dichter, dessen Werth und Ruhm er so offen anerkannte, in den

1) Schiller nennt in den Briefen an Körner es sogar „eine Schande", daß Forster sich an die französische Revolution hingegeben.

2) Varnhagen, „Zur Geschichtschreibung und Literatur", S. 191.

„Xenien" mit matter Witzelei verfolgt, mußte der Mann, von dem W. v. Humboldt gestand, daß er ihm einen großen Theil seiner Bildung verdanke, an dem er „die fruchtbare Fülle von Ideen" bewunderte, sowie „den Eifer für alles Wahre und Gute", dessen „Herz er innig liebte", weil es selbst „so gern durch Liebe beglückte [1])", mußte, sagen wir, der Mann, den auch Alex. v. Humboldt zum freundschaftlichen Genossen seiner holländischen Reise machte, wie ein Verstoßener im Auslande die Freiheit suchen, um sein Grab zu finden. Schiller's bekanntes Wort: „die Weltgeschichte ist das Weltgericht" sollte indeß seine Wahrheit auch an Forster wie an der großen Weltbegebenheit, in die sein Schicksal so innig und tragisch verflochten war, bewähren. Freilich mußte erst ein halbes Jahrhundert vergehen, bevor die Gerechtigkeit über Beide einen unparteiischen Spruch zu geben wagte [2]).

---

1) Auch Sömmering nennt Forster's Herz „etwas sehr Seltenes". „Briefe an Merck", Bd. I, S. 492. Vgl. überhaupt „Sömmering's Leben und Verkehr mit seinen Zeitgenossen", herausgegeben von R. Wagner (Leipzig 1840).

2) Zuerst hat Fr. Schlegel über Forster's literarische Verdienste ein treffliches und treffendes Wort geredet („Charakteristiken und Kritiken", Bd. I, S. 88 ff.). Später benutzte Gervinus die Gelegenheit der neuen Herausgabe der „Forster'schen Schriften", um den vielverkannten Mann nach seinem persönlichen und schriftstellerischen Charakter offen und frei zu würdigen. („Forster's sämmtliche Schriften", herausgeg. von dessen Tochter, 9 Bde., Leipzig 1843 ff. Der 7. Band, von Gervinus besorgt, enthält in der Einleitung jene Charakteristik.) Übrigens hatten auch schon Andere, wie z. B. Wachler und Varnhagen, sich in würdiger Weise über Forster ausgesprochen. Besonders ist das Urtheil, welches Letzterer bei Gelegenheit der von Forster's Frau (Therese Huber, geb. Heyne) herausgegebenen Briefe und Lebensbeschreibung desselben, über ihn fällt, durch Haltung und Darstellung höchst schätzbar (a. a. O., S. 188 ff.). Als eine willkommene Ergänzung der Charakteristik Forster's ist die Darstellung desselben in dem Romane von H. König, „Die Clubisten in Mainz" (1847) zu betrachten, besonders in privat-persönlicher Lebensbeziehung; doch hat der Verfasser ihn im Ganzen weniger energisch gezeichnet, als er nach seinen Reden und selbst nach seinen Briefen erscheint. Der seitdem (1871) veröffentlichte Briefwechsel Caroline Schlegels (geb. Michaelis) beweist, daß König richtiger als Andre gesehen und wieviel Forster in Bezug auf Charakterstärke zu wünschen übrig ließ. Vgl. auch Klein, „G. Forster in Mainz" (Gotha

Mehr als Einer hätte wohl Georg Forster, unter Mühsalen und schweren Prüfungen zum Manne geschmiedet, die Frage des Goethe'schen Prometheus:

„Hast du nicht Alles selbst vollendet,
Heilig glühend Herz?"

mit Fug auf sich anwenden können. Von schottischer Abkunft — ein Georg Forster, welcher im 17. Jahrhundert nach Preußen ausgewandert, war sein Ahn —, Sohn des bekannten Weltumseglers Reinhold Forster, mochte er das eigenthümliche Gepräge seines Charakters, praktische Strebsamkeit bei idealer Gemüthsrichtung, der Mischung der beiden nationalen Elemente, des britischen und deutschen, verdanken. Vom Vater den unruhigen Thätigkeitsdrang in sich tragend, wurde er wider seine Natur schon als Knabe in das Stillleben der Gelehrsamkeit hineingeschoben und zu frühreifer Geistesentwickelung von jenem heftigen, oft rücksichtslosen Manne hingedrängt. Sein weltstrebender Sinn gerieth dadurch alsbald in Widerspruch mit den gegebenen Verhältnissen, und dieser Widerspruch blieb auch für die Folgezeit, zumal da schwere Beschränkungen der Lage ihn öfter bedrückten, die Hauptquelle seines harten Schicksals. Unsicherheit der bürgerlichen Stellung, steter Kampf des persönlichen Gefühls und wahrheitsfester Charakterstärke gegen die Zumuthungen der socialen Mächte, ökonomische und eheliche Verlegenheiten, endlich der kühne Bruch seines politischen Liberalismus mit der Schlaffheit der damaligen deutschbürgerlichen Gesinnung, überhaupt alle Feindseligkeit, die ihm bereitet ward, wurzelte in dem Boden jener seiner subjektiven Erhebung gegen die Kleinwelt der ihn umgebenden Wirklichkeit. Sein kühner Geist drang in die Geschichte der Menschheit, wie er den Erdkreis zum Gegenstande der Anschauung machte. Als zarter Knabe begleitete er seinen Vater auf den Wegen durch das unwirthliche Rußland, nach Petersburg und Moskau; nicht lange darauf sehen wir ihn an dessen Seite in England, dort wie hier

1863). H. Hettner hat wieder den Ton Gervinus'scher Bewunderung für den Mann angestimmt (s. „Geschichte der deutschen Literatur", Bd. III. u. S. 353—373).

bereits beschäftigt, denselben in seinen literarischen Arbeiten, namentlich Übersetzungen, zu unterstützen. Fast noch Kind, gab er Unterricht, machte dann einen Versuch, sich der Handlung zu widmen, und wetteiferte, nachdem dieser mißlungen, von Neuem mit dem Vater in vielseitigem Übertragungswerke. Als siebenzehnjähriger Jüngling umsegelte er mit Cook und seinem Vater die Welt. Diese Reise erfüllte seinen Geist mit den reichsten Kenntnissen, sein Gemüth mit der Kraft, welche ihn später über die wechselvollsten Launen des Schicksals erhob und ihn aufrecht hielt im Angesichte der ärgsten Gräuel und Wirrnisse, womit die Revolution ihre Erscheinung umgab. Zugleich aber legten die Mühseligkeiten und Strapazen den Grund zu einer Mißstimmung seiner Gesundheit, die ihn nie mehr verließ und seinen frühzeitigen Tod mit verursachte. Sagt er doch selbst in dieser Beziehung, „daß die drei Jahre, welche er auf dem Ocean zubrachte, sein ganzes Schicksal bestimmten" [1]. Bald nachher sah er seine Familie in äußerster Noth, den Vater im Schuldthurme, und mit der seltensten Aufopferung, mit allen möglichen Mitteln, die sein umherblickender Geist ihm bot, versuchte er Rettung auf beiden Seiten. Solcherlei Sorgen und Mühen in der schönsten Blüte des Alters, verbunden mit den Anstrengungen unaufhörlicher Brotarbeiten seit den frühesten Knabenjahren, mußten wohl zeitig Falten in seinem Gemüthe schlagen, welche später nie mehr ganz geebnet werden konnten.

So durch Reisen und den Aufenthalt in den großen Weltstädten zu freier und umfassender Weltansicht gebildet (außer London und Petersburg hatte er auch Paris gesehen und hier mit dem berühmten Naturforscher Buffon Umgang gepflogen), erhielt Forster den Ruf zu einer Lehrstelle an dem in Kassel neugegründeten Karolinum, wo er mit tüchtigen Männern, wie z. B. mit F. H. Jacobi, J. v. Müller, Sömmering, zusammentraf. Obwohl er nicht lange vorher schon Berlin besucht hatte, trat er doch hier zuerst vollständig in rein deutsche Verhältnisse, zugleich in die Mitte allseitig gährender wissenschaftlicher und namentlich literarischer Zustände, in die Mitte der widersprechendsten reli-

1) In seinen „Ansichten vom Niederrhein".

giösen Überzeugungen, Lehren und Kämpfe. Der Unglaube der Aufklärung einerseits, der Überglaube der Frommen andererseits empfing den jungen Mann, der bisher den unbefangenen Blick mehr in Gottes unendliche Welt als in das Gebiet theologischer Meinungen gerichtet hatte. Aus der Beschäftigung mit der gegenständlichen Wirklichkeit, aus dem Kreise eines durchweg praktisch strebsamen Volks plötzlich in die Kleinwelt seiner deutschen spekulativ-quietistischen Landsleute versetzt, fand er, von Natur deutsch-innerlich gestimmt, in der engen Anschließung an Jacobi, der sich ihm zunächst freundschaftlich verband, Anlaß und Antrieb zu frommer mystischer Schwärmerei, in welcher er seine Jugendidealität, um welche ihn das Schicksal betrogen, gleichsam nachträumte. Doch hatte ihn die Welt bereits zu fest geprägt, als daß er in der frommen Sentimentalität lange hätte heimisch bleiben können. Bald entsagte er deshalb der frommseligen Weltverachtung wieder, ohne darum seinen Glauben an eine höhere Lenkung der Dinge aufzugeben, der ihn nie verließ. Mit demselben wanderte er weiter fort auf der Bahn freithätiger Lebenswirksamkeit. Von Kassel aus hatte er mit dem benachbarten Göttingen sich in Verbindung gesetzt und mit seinen ausgezeichnetsten Männern sich theilweise näher befreundet. So mit Heyne, dessen Tochter Therese er nachmals ehelichte, dann besonders mit Lichtenberg, einem in mancher Hinsicht ihm geist- und sinnverwandten Manne. Obwohl er anfangs, als ihn die Gefühlsmystik Jacobi's gefangen hielt, jenen scharfverständigen Satyriker „nicht nach seinem Herzen fand", so war es doch einige Jahre nachher gerade derselbe, dem gegenüber er seine Jacobi'schen Sympathien verleugnete, und der hinwieder seine Freiheitsüberzeugungen am meisten theilte, als die Revolution ihn zu ihrem Apostel machte. Wie wenig er nun auch sonst den Stimmungen der Göttinger und ihrem gouvernementalen Feudalismus sich zugeneigt finden konnte, so blieb doch die Verbindung mit diesem berühmten und wahrhaft reichen Sitze historischer Gelehrsamkeit fortwährend von Bedeutung für seine Studien und wissenschaftlichen Arbeiten. Wir halten uns nicht dabei auf, wie seine Lebensbahn ihn weiter führte, wie er, nach Wilna berufen, an geselliger und wissenschaftlicher Vereinsamung litt, wie er, in mancherlei Hoffnungen

auf große Reiseunternehmungen getäuscht, in unsicherer Lage sorgte; wir gehen an diesem Wechsel seiner Verhältnisse, an diesen Leiden seines Geistes und Gemüths vorüber, um dem Lebenspunkte zuzueilen, der ihn auf der Höhe seines Charakters, aber auch seines tragischen Schicksals zeigt.

Von Freunden empfohlen, kam Forster gerade in der Zeit, da in Frankreich die Revolution herandrängte, als Bibliothekar nach Mainz, wo damals auch J. v. Müller an der Universität angestellt war. Dieser Ort wurde nun für ihn in doppelter Hinsicht merkwürdig, indem er hier einerseits seine besten Schriften ausarbeitete, andererseits aber auch mehr und mehr in die Stürme der neuen benachbarten Weltbegebenheit geführt wurde. Eine Reise, die er mit Alexander v. Humboldt nach den Niederlanden, Frankreich und England machte, und deren Resultat die mit Recht vielgerühmten „Ansichten vom Niederrhein" sind, fällt ebenfalls in diese Zeit. Als Mainz, von seiner Regierung verlassen und von seinen Sympathien getrieben, sich der Revolution zuwandte, sendete es Forstern, als seiner besten Bürger Einen und als den beredtesten Sprecher für die Interessen der politischen Freiheit, nach Paris, um den Anschluß an die neue Republik zu unterhandeln. In den Clubversammlungen zu Mainz, deren Präsident er war, hatte er sich in seinen Reden oft bis zum äußersten Radikalismus hinreißen lassen. Einen ähnlichen Ton schlug er in der Zeitschrift „Der Volksfreund" an. In Paris entfaltete er alle Geistes- und Charakterstärke, welche in ihm die Natur angelegt und ein vielseitig bewegtes Leben gereift und gefestigt hatte. Von seiner Familie abgeschieden, von den vielfachen Gräueln, die täglich mehr die Sache der neuen Freiheit dicht vor seinen Augen schändeten, in innerstem Herzen betrübt, in seinen schönsten Hoffnungen getäuscht, dabei von Sorgen und Beklemmnissen seiner Lage gedrückt, verlor er das Vertrauen nicht, als fast alle früheren Freunde der großen weltgeschichtlichen That sich von ihr mit Abscheu wendeten und an ihrer höheren Bedeutung verzweifeln wollten. Georg Forster war der Eine, der nicht verzagte und den künftigen Tag des Lichts aus dem gährenden Chaos der Gegenwart aufgehen sah [1]).

1) Wenige Andere, unter denen besonders der in Paris lebende Graf

„Die Größe der Zeit“, schreibt er an Huber, „ist Riesengröße, aber eben darum fordert sie die ungewöhnlichsten Opfer.“ Er meint, wie er in einem Briefe an seine Frau von Paris aus sich äußert, „daß man die Revolution nicht in Beziehung auf Menschenglück und Unglück betrachten müsse, sondern als eins der großen Mittel des Schicksals, Veränderungen im Menschengeschlechte hervorzubringen“. Wie die Deutschen zu Luther's Zeit für das allgemeine Wohl Märtyrer werden mußten, so, glaubt er, seien die Franzosen „vielleicht sogar zur Strafe“ bestimmt, die Märtyrer zu sein für das Wohl, welches künftig die Revolution hervorbringen werde. Mit scharfem Blicke ersah er das Gefährliche eines moderantistischen Justemilieu's in so außerordentlicher und kritischer Lage der Dinge. „Die Erfahrung“, sagt er, „lehrt in tausendfältigen Beispielen, daß in großen entscheidenden Zeitpunkten die Mitteldinge, die nicht halb und nicht ganz, nicht kalt und nicht warm sind, durchaus gar nichts taugen, alle Parteien beleidigen und Alles in Gährung bringen.“ Er ruft seinen Zeitgenossen zu: „Ich behaupte nicht zu viel, ihr werdet Alles verlieren, wenn ihr jetzt nicht Alles nehmt, wenn ihr jetzt nicht von ganzem Herzen frei werden wollt.“

Übrigens galt solche Theilnahme an den Geschicken der Menschheit damals für Verbrechen, so wie auch jetzt noch in den

---

Gustav v. Schlabrendorf hervorragt, blieben der Revolutionsidee treu. Dieser Letztere, den Mundt mit Recht „ein beobachtendes Genie“ nennt, war mit Forster wohl befreundet und stand wie dieser an dem Heerde der tobenden Flammen, in welchen die Revolution sich selbst zu verzehren drohte. Nur wie durch ein Wunder ward er von der Guillotine gerettet. Geistreich, vielseitig bewandert in Geschichte und andern Zweigen des Wissens, liberal in Gesinnung und Handeln, bei mancher Sonderbarkeit liebenswürdig und verständig thätig, von A. v. Humboldt und vielen ausgezeichneten Männern hochgeachtet, hat er auf seine ganze Umgebung anregend und belehrend, wohlthätig und hülfreich gewirkt, die Bekanntmachung seiner Gedanken und Schriften meistens Andern überlassend. Die Grabschrift, welche er sich selber verfertigte: „Civis civitatem quaerendo obiit octogenarius“, weist auf das eigentliche Ziel seiner Strebungen hin. Er starb zu Paris am 21. August 1824. Varnhagen hat Schlabrendorf in einer kurzen, aber treffenden biographischen Skizze gezeichnet. S. dessen „Vermischte Schriften“, Bd. I, S. 422.

Augen Vieler, die, wie jener Bauer, an dem Strome der Zeitbewegung sitzen, um zu warten, bis er sich verlaufen, und dann trocknen Fußes hinüberzugelangen. Forster wurde, wie wir schon angeführt, von Deutschlands Fürsten geächtet und starb in Paris 1794, verkümmert durch Sorgen und Mühsal, aber nicht gebrochen in seinem Glauben an den endlichen Sieg der Freiheit, der er sein Leben geopfert. In der Fülle der Bedrängnisse und traurigen Erfahrungen, die ihn umringten, fast schon in den Armen des Todes, richtete er seinen Blick noch auf neue ferne Unternehmungen. Den Osten wollte er bereisen, und sein rastlos thätiger Geist war stark genug, um sich unter dem härtesten Drucke für jenen Zweck mit dem Studium orientalischer Sprachen zu beschäftigen. Was er einst an seine Braut schrieb — seine Ehe war nicht glücklich — [1]: „Kein Mensch kann uns das glückliche Gefühl nehmen, welches das Bewußtsein, recht gehandelt zu haben, uns giebt", hat er in seinem vielbedrängten Leben an sich selbst gewiß hinlänglich bewährt gefunden. Wohl mag er in Vielem geirrt und, von dem Drange unbefriedigter Thätigkeit fortgetrieben, durch unüberlegte Schritte seinem Leben den festen Halt ge-

1) Forster's unruhiges Streben war der Ehe wenig günstig, um so weniger, als dieselbe von ökonomischen Verlegenheiten begleitet wurde. Wilh. v. Humboldt meinte daher mit Recht, daß er am besten gar nicht geheirathet hätte. Seine Frau verehelichte sich nachher mit Forster's Hausfreund, dem bekannten Schriftsteller L. F. Huber, in dessen Begleitung sie schon früher dem ehelichen Dache entflohen war und in Straßburg gelebt hatte. Sie ist selbst als Therese Huber in der ästhetischen Literatur mehrfach hervorgetreten, z. B. mit dem Romane „Die Familie Seldorf", sowie mit einer Sammlung von „Erzählungen". Seit 1819 besorgte sie die Redaktion des „Morgenblatts". Sie starb 1829. — Therese Huber war geist- und gemüthvoll genug, um von den Besten geachtet zu werden, obwohl Rahel von ihr schreibt (an W. v. Humboldt), daß sie in ihrem Buche über Huber „gewöhnliche Gesinnungen professire auf jedem Blatte". Dagegen rühmt W. v. Humboldt in den „Briefen an eine Freundin" die Tiefe und den Umfang ihres Geistes, sowie die Größe ihres Charakters, in welchen Hinsichten sie ihre beiden Männer übertroffen habe. Für Forster paßte sie jedenfalls nicht als Gattin; wie denn ihr zweiter Mann, Huber, meint, Beide wären dagegen recht wohl zur Freundschaft bestimmt gewesen.

nommen haben, sowie durch unbeherrschte Gemüthsstimmungen seinem wie der Seinigen Glück hindernd entgegengetreten sein — wer wollte ihm, der dem Besten seine Kraft gewidmet, solches zu hoch anrechnen?

„Es irrt der Mensch, so lang er strebt.“

Freilich, wer nicht strebt, mag selbstgenügsam sich seiner schuldlosen Faulheit freuen.

Nachdem wir Forsters Lebensverhältnisse etwas weiter, als es der Plan dieses Werkes mit sich bringt, behandelt haben, weil der vielverkannte Mann mehr als Andere auf der Grundlage seiner Schicksale und seines Charakters in den Augen der Mitwelt sich erheben muß, wollen wir nun mit kurzen Worten seiner Schriften gedenken, die ihm das Recht geben, neben den ersten Namen in unserer Literatur genannt zu werden.

Forster hat außer einer großen Menge Schriften, unter denen namentlich seine vielen Übersetzungen, die zunächst der literarischen Erwerbthätigkeit angehören, mehrere andere hinterlassen, welchen das Gepräge des Klassischen nach Inhalt und Form aufgedrückt steht. Sie bewegen sich hauptsächlich auf dem Gebiete der Politik, Kritik, der Kunst und Literatur, wie auf dem der Naturwissenschaft und Völkerkunde. Was diese seine Werke im Allgemeinen auszeichnet, ist die edle großartige Unbefangenheit des Sinnes, der sich fast in allen kundgiebt, dazu die bestimmte Richtung auf die Sache, die Klarheit der Auffassung, die Höhe der objektiven Beurtheilung bei aller subjektiven Theilnahme, die Besonnenheit, das Maß, die weltmännische Freiheit und Sicherheit des Tons, die selbst noch durch die Begeisterung zieht, endlich die Gediegenheit stylistischer Behandlung, welche sich eben so sehr durch Einfachheit der Mittel als durch Kraft der Färbung, Eigenthümlichkeit des Ausdrucks, gebildete Männlichkeit und im Ganzen durch ebenmäßige Haltung charakterisirt. Ein Feind spekulativer Abstraktionen, wie er denn gegen Kant's abstraktive Behandlung der Ästhetik polemisirte, weiß Forster doch seinen Schriften den lebendigen Hauch und freiblickenden Geist der Philosophie mitzutheilen. Wenn wir dabei freilich mitunter hinlängliche Tiefe der Auffassung vermissen, oft selbst unzureichende Kenntnisse wahrnehmen müssen.

wenn seine Darstellung, der angeführten Tugenden ungeachtet, nicht durchweg frei von Härten ist, so sind diese Mängel weder zahlreich noch wichtig genug, um den Eindruck klassischer Haltung des Ganzen stören zu können.

Wir sprechen nicht von Forster's kleineren Schriften, die theils Völker- und Länderkunde, theils Naturgeschichte und menschliches Leben betreffen. Reinheit der Beobachtung, praktisches Urtheil, belehrender Gehalt, vielfach anziehende, lebensvolle Darstellung zeichnen die meisten dieser Aufsätze vortheilhaft aus. Die „Briefe", welche wir bereits citirt haben, sind von seiner Frau besonders herausgegeben und mit einem biographischen Abrisse begleitet worden. Sie verbreiten sich über die bedeutsamsten Personen und Verhältnisse eines wichtigen Zeitraumes des vorigen Jahrhunderts (1778—94) und zeigen klaren Blick, weltgebildete Übersicht und Richtigkeit des Urtheils in hohem Grade. Mit prophetischen Worten verkündet hier Forster die Umwälzung [1]), zeichnet dann, nachdem sie eingetreten, ihren Charakter auf's treffendste und deutet mit sicherm Vorblicke auf ihre Entwickelung und Folgen hin. Dabei treten Personen und damalige sociale Zustände in scharfer Beleuchtung hervor. Überall aber bemerkt man des edlen Mannes hohe Gesinnung und wahrheitsstrebenden Geist, vor denen die schwache Empfindsamkeit wie die kleinliche Beurtheilung schlechthin zurücktreten.

Unter den größeren Schriften Forster's begegnen wir zunächst der „Reise um die Welt". Sie enthält die Resultate der Cook'schen Weltumsegelung in den Jahren 1772—75, auf welcher er, wie wir gehört, als Jüngling seinen Vater begleitete. Sehen wir ab von ihrem Verhältnisse zur Völker- und Länderkunde, sowie zur Naturgeschichte, welches nach dem damaligen Stande dieser Wissenschaften zu beurtheilen ist; so haben wir in literarischer Hinsicht die klare Auffassung, die unbefangene Erzählungsweise und die lichtvolle, oft bis zur Begeisterung sich erhebende Schilderung der Gegenden, Menschen und ihrer Sitten zu bemerken. Mag auch die Neuheit, womit jene damals noch so fremden Welterscheinungen

1) „Europa ist auf dem Punkte einer schrecklichen Revolution", schrieb er schon 1782.

den jugendlichen Sinn erfaßten, die Darstellung nicht selten über die Grenzen der ruhigen Anschauung und Erzählung hinausgetrieben haben, immer wird das Buch, welches eine bestimmte Richtung unserer Prosaliteratur gewissermaßen eröffnet, eine Zierde derselben bleiben.

Höher an Geist, reicher an Ideen, reifer an Welt- und Menschenkenntniß ist das Werk, welches unter dem Titel „Ansichten vom Niederrhein“ die Anschauungen, Empfindungen und Gedanken enthält, die Forster auf der Reise, welche er, wie wir gehört, mit Alexander v. Humboldt nach den Niederlanden, Frankreich und England (1790—91) machte, gebildet und gesammelt hat. Mit dieser Arbeit, die er, „mit dem Muthe eines Löwen“ unternahm, wollte er den Besten seiner Nation gefallen. Was die Schrift zunächst und im Allgemeinen charakterisirt, ist die Kunstgestalt, in der sie wie das Erzeugniß eines durchaus gereiften Geistes vor uns hintritt. Wir sehen ein Werk, an dem Gedanke wie bildender Genius sich gleich sehr betheiligt haben. Gehalt und Form sind zu freier Einheit zusammengegangen, Verstand und Geschmack finden sich in demselben Maße befriedigt. Unsere nationale Prosa darf die Schrift als eins ihrer schönsten Denkmale aufweisen. Das Wort trägt den Gedanken und will nicht über ihn hinausgehen. Der Verfasser erscheint darin auf dem Standpunkte, welchen damals die größten Geister unsers Volks anstrebten, wir meinen, auf dem Standpunkte persönlicher Durch- und Hochbildung, philosophischer Denkfreiheit und ästhetischer Weltanschauung, woraus, wie man es wohl bezeichnet hat, „eine gewisse Vornehmigkeit des Tons“ in Ausdruck und Haltung entstand. Auch Goethe, Schiller, W. v. Humboldt und Andere bewegen sich ja etwas in dieser Weise. Forster hat die Kunst verstanden, das Verschiedene zu objektiver Gesammtheit darzubilden, die Einzelnheiten des Stoffs unter entsprechenden Gesichtspunkten auf das glücklichste zu vereinen und hiermit Anschauung, Wissen und ideales Urtheil zugleich zu befriedigen. Eine seltene Fülle und Vielseitigkeit des Inhalts tritt uns entgegen an der Hand eines weltgewandten Führers, gründlichen Kenners und genialen Beobachters. Keine Seite, die den denkenden Menschen anziehen kann, ist unbeachtet geblieben. Es ist zu bewundern, wie es dem ge-

lehrten und talentvollen Manne gelungen, alle Hauptfragen der Zeit in kulturhistorischer, wie politischer und ästhetischer Beziehung an seine gelegentlichen Reiseanschauungen zu knüpfen und sie so in ihrer Allgemeinheit gewissermaßen zu individualisiren. Er belehrt, indem er erweckt, und er erweckt, indem er belehrt. Wenn seine Kunstanschauungen sich vorwiegend dem rein Idealen zuwenden, wenn er daher Raphael zu sehr auf Kosten der niederländischen Malerei erhebt; so hängt diese Einseitigkeit wohl zum Theil mit der Richtung der Kunstansicht in dem letzten Jahrzehnte des vorigen Jahrhunderts zusammen, wo bei uns, wie wir gesehn, besonders Goethe und seine weimar'schen Freunde den idealen Standpunkt mit einer gewissen vornehmen Ausschließlichkeit des Geschmacks einnehmen mochten.

Sonst darf die Schrift noch insbesondere von Seiten der politischen Auffassung der Dinge in der damaligen Gegenwart als ein ruhmwürdiges Denkmal socialer Weisheit wie Gesinnung zugleich betrachtet werden. Idee und welthistorische Bedeutung der Revolution sind nirgends tiefer und wahrer gefaßt worden. Wir erblicken den Mann des Fortschrittes und den Freund der Menschheit auf der Höhe kosmopolitischer Umsicht und Erwägung, wobei ihm die vernünftige Freiheit den Gesichtspunkt bildet, aus dem er die Verhältnisse beurtheilt. Das echte Palladium staatlicher Freiheit sieht er vor Allem in der Öffentlichkeit der Rechtspflege. „Kein Land und Volk", schreibt er, „wage sich frei zu nennen, so lange ihre Richter bei verschlossenen Thüren über das Schicksal ihrer Mitmenschen entscheiden, — im Verborgenen richten ist Menchelmord!"

Forster's politische Denkweise tritt aber am entschiedensten in der Erwiederung hervor, die er gegen Burke's oben berührtes Buch über die französische Revolution ergehen ließ, und die sich rühmlich neben Fichte's gleichfalls schon erwähnte „Beiträge zur Berichtigung des Urtheils über die Revolution" stellen darf. Ernst und scharf weist er die kurzsichtige Auffassung des englischen Schriftstellers zurück. In Burke widerlegt er Alle, die gleich ihm wegen der Irrthümer, welche sich in die Entwickelung jenes großen Drama drängten, dessen tiefgehende welthistorische Bedeutung verkennen wollen. Treffend deutet er darauf hin, wie die Schreck-

nisse und Ausgeburten der Revolution nicht in ihr, sondern in der gänzlichen Verderbtheit der vorausgehenden Zeiten und Generationen ihren Grund hatten. „Der jetzige Zustand“, spricht er, „ist jedesmal im Vorhergehenden gegründet, und je verächtlicher Burke von der Nationalversammlung sprechen darf, je mehr Gräuel und Laster er in dieser Menschenfresserhöhle gewahr wird, desto verabscheuungswürdiger erscheint die vorige Verfassung, in welcher sich solche Ungeheuer erzeugen mußten.“ Weiter heißt es: „Nicht die Weisheit oder Thorheit der Nationalversammlung hat den in Lüsten erschlafften Klerus und den mark- und hirnlosen Adel der damaligen Zeit vernichtet, sondern die gänzliche Unfähigkeit dieser beiden Korporationen hat sie ihrem Untergange zugeführt.“ Zugleich bemerkt Forster sehr richtig, daß Burke auf eine keineswegs sehr würdige Art durch oratorischen Pomp und namentlich durch Schimpfwörter, „die fast allen Reichthum der Sprache erschöpfen“, eine Handlung verdächtige, die er nicht begreifen mag oder kann. Überhaupt aber ist die französische Revolution neben Kant's und Fichte's Ansichten nirgends bis auf Dahlmann herab in ihrer geschichtlichen Nothwendigkeit, ihrem wahren Charakter und Verhältnisse zur Zeit und zu dem Fortschritte der Menschheit, kurz in ihrer ganzen welthistorischen Bedeutung, also vom Grunde der Idee aus, tiefer aufgefaßt und richtiger beurtheilt worden. Forster war kein sanskulottischer Republikaner, sondern ein kosmopolitischer Patriot, der die Frucht des neuen republikanischen Kampfes den Nationen und namentlich seinem deutschen Vaterlande nach Maßgabe der Empfänglichkeit und eigenthümlichen Stellung zugewendet wissen wollte.

Doch es gemahnt uns Raum und Ort, den Mann zu verlassen, dem die Nation durch ihr Vergessen wie Mißkennen gleich großes Unrecht gethan, und den doch die deutsche Geschichte als einen der größten öffentlichen Charaktere und der besten Schriftsteller der Nation zu rühmen hat. Nur das wollen wir noch flüchtig hinzufügen, daß eben dieser Mann, welcher die Welt umschiffte und die Menschheit mit seinem Gedanken umfaßte, auch der Erste war, der unseren Blick in die seitdem für uns so fruchtbar gewordene indische Literatur eröffnete. Forster war es, der die „Sakontala“ zuerst in deutscher Sprache bei uns ein-

führte [1]) und dadurch die Theilnahme des deutschen Geistes an der Bearbeitung der indischen Literatur vorzüglich weckte.

Neben Forster würden wir in gewissem Bezuge schon aus dem Standpunkte des politischen Gegensatzes B. G. Niebuhr nennen, der mit dem ganzen Geiste seiner historischen Kritik, z. B. „Römische Geschichte", und der Weise seiner Auffassung hierher gehört, wenn wir nicht Gelegenheit haben würden, ihn weiter unten mit den historischen Strebungen des neunzehnten Jahrhunderts, welche mehrseitig von seinen Leistungen bedingt erscheinen, in näheren Zusammenhang zu bringen.

An die Philosophie und ihre neuen Ideen lehnte sich mehr, als es auf den ersten Blick scheinen möchte, auch die philologische Wissenschaft an. Hauptsächlich war es im Allgemeinen die Befreiung aus den Fesseln des Buchstabens und die Erhebung von ihm zur Idee und zum Geiste des Alterthums, was von der philosophischen Reformation hier vermittelt wurde. Abgesehen davon, daß in der alten Literatur ganz eigentlich das Princip der Vernunftfreiheit, welches auch Kant anstrebte, waltet, war es insbesondere das Moment der Kritik und methodischen Untersuchung, welches aus seiner Schule in die philologische Wissenschaft überging und den Umschwung derselben veranlaßte, welcher in Deutschland eine durchaus neue Epoche für sie bezeichnet. Religion, Staat und Kunst des Alterthums wurden seitdem aus dem Spiegel seiner Sprache und Literatur in kennbarsten Zügen und treuer Wahrheit vorgezeigt, und, was Lessing gewollt, zum Theil auch schon ausgeführt, ward auf diesem Wege gefördert und vollzogen. Auch die eigentliche Schulbildung gewann bedeutsamen und erfolgreichen Fortschritt. Man fing mehrfach an, bei dem altklassischen Unterrichte zugleich darauf zu sehn, daß der jugendliche Geist durch die großen Ideen und Lebensanschauungen der Alten erhoben und nicht bloß mit dem Gerüste formeller Sprachdoktrin belästigt werden möge. Besonders aber steigerte sich das akademische Alterthumsstudium zu freierer Bewegung. Die Hebung

1) Er übersetzte sie aus dem Englischen nach Wilson. Daß bald hernach auch Herder eine deutsche Bearbeitung dieses trefflichen Drama's lieferte, haben wir im ersten Bande bemerkt.

der Philologie wirkte ihrerseits wieder auf andere mehr oder weniger mit ihr zusammenhängende Wissenschaften. So gewannen die Staats- und Geschichtswissenschaften, diese zumal in Verbindung mit den linguistischen Studien, alsbald von hier aus frisches Leben. Der Ton unserer Politik hat namentlich auf dem Grunde der antiken Staatsideen und des antiken politischen Geistes überhaupt eine höhere Stimmung angenommen. Vor allem aber ist der Einfluß zu beachten, den bei uns mehr als sonstwo der reinere Geist des Alterthums, wie ihn die neue Philosophie heraufgeführt, auf die Gestaltung der klassischen Nationalliteratur gehabt hat. Nicht bloß Goethe und Schiller haben diesem Geiste geopfert und verdanken ihm den Sieg der Schönheit über das Gemeine, der gesammte Charakter der Epoche, welcher jene beiden Genien den Namen der vorzugsweise klassischen bei uns erworben haben, ist mit dem Siegel der besser erkannten antiken Bildung ausgeprägt.

Wir sprechen nun hier nicht von den einzelnen philologischen Disciplinen und ihren beziehungsweisen Fortschritten, eben so wenig kann es unsere Aufgabe sein, alle Männer zu erwähnen, die an dem neuen Werke mitarbeiteten; es muß genügen, nachdem wir auf den ganzen Charakter der Erscheinung und ihren Zusammenhang mit der Zeitstrebung hingedeutet haben, nur diejenigen Vertreter zu nennen, an welche sich in dieser Epoche der Ruhm philologisch-klassischer Literaturbildung vornehmlich knüpft. Kommen wir zuvörderst nicht noch einmal zurück auf das, was Heyne in diesem Bezuge geleistet, mit dessen Namen sich die eigentliche Initiative der Umwandlung der philologischen Studien, zumal der akademischen, bei uns verbindet [1]; sprechen wir nicht von G. Hermann (in Leipzig), der, um von seinen grammatischen, mythologischen und andern Verdiensten, die er sich hauptsächlich durch seine wortkritischen Forschungen erwarb, zu schweigen, das System der Rhythmik unmittelbar auf Grundlagen der kritischen Philosophie neu erbauen wollte: übergehen wir so manchen andern trefflichen Arbeiter dieses Fachs, um bei den glänzendsten Sternen

---

1) Über Heyne's eigenthümliche nationalliterarische Stellung ist im ersten Bande berichtet worden.

desselben etwas länger zu verweilen: — so treten uns aus der Reihe zwei Männer entgegen, welche, jeder in seiner Art, nicht bloß als Urheber eigentlicher Richtungen in der Sprachwissenschaft gelten müssen, sondern auch in der Weise ihrer Darstellung Werke geliefert haben, die ihnen an und für sich schon ein Recht geben, unter den ersten Vertretern unserer klassischen Prosa vor Andern genannt zu werden. Friedr. Aug. Wolf und Wilh. v. Humboldt sind die Namen, auf welche wir deuten. Beide Männer, auch durch Umgang und Briefwechsel sich nahe gestellt, haben zuvörderst dem Äußerlichen nach darin Gemeinschaft, daß sie den vornehmen Zug, welchen die neuaufgehende antike Bildung der deutschen Prosa während der neunziger Jahre mehrfach mittheilte und auf den wir vorher bei Forster schon aufmerksam gemacht haben, in Ton und Charakter ihres Styls charakteristisch hervorstellen. Man kann diese Haltung, welche mehrere Andere, wie z. B. besonders Schiller in seinen ästhetischen Abhandlungen, zum Theil auch Goethe in seinen wissenschaftlichen Aufsätzen, damals annahmen, gewissermaßen als stylistische Aristokratie bezeichnen.

Fr. Aug. Wolf (1759 — 1824) verband mit kritischem Scharfsinn Originalität des Genies, mit beiden aber eine seltene, umfassende und tief-gründliche Gelehrsamkeit. Durch diese Eigenschaften, denen sich eine eigenthümliche hochgesinnte und durch sich selbst vollständig getragene Persönlichkeit zugesellte, ward es ihm möglich, das Feld der Wissenschaft, auf welchem er stand, nicht nur frei zu überschauen, sondern auch in seinen wesentlichsten Zweigen neu umzuarbeiten und frisch zu bepflanzen. Vor Allem war ihm gegeben, die höhere Idee des Lebens mit der Idee seiner Wissenschaft in Beziehung zu bringen, jene in dieser zu fassen, diese in jene befruchtend zu übertragen. Von diesem Punkte aus gelang es ihm denn auch ganz eigentlich, die Alterthumskunde durch eine großartigere, über die Kleinmeisterei der bloßen Buchstabensucht erhabene Behandlung zu derjenigen Würde und Bedeutung zu erheben, mit welcher sie im Kreise der menschenbildenden Disciplinen nebst der Philosophie als die erste erscheinen darf. Ohne Pedanterie, geistig eben so vielseitig als gewandt, den Einflüssen der Zeitbewegung sich mit Freiheit bietend, kleinlichen Zumuthungen mit dem Gefühle seiner Geistestüchtigkeit

begegnend oder sie mit der Waffe eines glücklichen Witzes siegreich abwehrend, war Wolf im Leben immer seiner wissenschaftlichen Ehre eingedenk, im Lehren fruchtbar und erweckend, in seinen Schriften originell, reich an neuen Gesichtspunkten, kühn und doch sicher in der Kritik, vollendet in der Ausführung [1]). Nicht bloß seine Schüler durften ihn bewundern, auch die ersten Geister erkannten seine wissenschaftliche Größe und intellektuelle Überlegenheit. Goethe gesteht, „einen Tag mit ihm zuzubringen, trage ein ganzes Jahr gründlicher Belehrung ein". Ja, er preist es „als die Fürsorge eines gutgesinnten Genius, daß ein so geschätzter Mann sich ihm näher anzuschließen Veranlassung fühlte" [2]). Daß Wolf mit seiner originalen Sicherheit den ängstlich-schreitenden Genossen seines Fachs eben so wohl als Denjenigen, die den Gedanken einer idealen Totalität des antiken Lebens und Geistes nicht fassen oder umfassen konnten, vielmehr verwundend begegnen mochte, begreift man leicht. Schon als Jüngling wendete er sich von Heyne ab, dem er später mit männlicher Siegesgewißheit entgegentrat, und wider Voß, der ihn hauptsächlich über seine homerische Kritik anfeindete, wußte er mit überragender Stärke die Waffe des Geistes wie der Gelehrsamkeit zu führen, in beiden Beziehungen freilich nicht immer, namentlich nicht gegen Heyne, z. B. in den Briefen an ihn, mit der Mäßigung, die dem Sieger überall geziemt, am meisten aber dem Zöglinge und Priester antiker Humanität.

Fragen wir nun etwas näher zu, wodurch es Wolfen gelingen mochte, in der Alterthumswissenschaft epochemachend zu wirken, so sind es hauptsächlich zwei Punkte, die wir zu beachten haben, einmal die Idee selbst, welche er dem Studium derselben unterlegte, und dann die Art der Behandlung. Was die erstere angeht, so schien ihm „die Erkenntniß des Menschen und des

1) „Nie vergaß er seiner Würde, er hielt darauf in angeborener Vornehmheit; in ihr stellte er die Ehre des Gelehrten dar wie im Fleiße dessen Tapferkeit." Varnhagen, in der trefflichen Schilderung Wolf's.

2) „Werke", Bd. XXVII, S. 166. Vgl. auch „Goethe's Briefe an Fr. A. Wolf", mitgetheilt von M. Bernays („Preußische Jahrbücher" 1867).

Menschlichen in der antiken, besonders griechischen, Nationalität der Mittelpunkt der Studien des Alterthums, zu welchem die denselben angehörenden größeren und kleineren Forschungen hinneigen". Der Deutsche, meint er, solle überall „der tiefere Forscher und Ausleger des aus dem Alterthume fließenden Großen und Schönen" bleiben. Das Alterthum selbst aber galt ihm als ein organisch-abgeschlossenes Ganze, in welchem ein Glied des Lebens das andere bedingte, für das andere, durch das andere war, während ein und derselbe Nationalgeist durch Alles ging. Die Alterthumswissenschaft sollte nun jene Welt in dieser ihrer organischen Totalität fassen und vergegenwärtigen und so selbst zum Organismus werden [1]). Hiernach behandelte er dann die Überreste des Alterthums. Er war bemüht, in ihren eigenthümlichen Geist einzudringen und in diesem den Geist des Volks zu erschauen, der ihm wieder den allgemeinen Geist der Menschheit zeigte. In der Behandlung der Alten suchte er neben der genauen Forschung vornehmlich der höheren Kritik ihr Recht zu verschaffen; wie er denn auch für diese mit einer eigenthümlichen Genialität des Blickes begabt war. Er hatte, wie Goethe von ihm sagt, sich der Eigenheiten der verschiedenen Schriftsteller nach Zeit und Ort dergestalt bemächtigt, daß er in dem Unterschied der Sprache und des Styls zugleich den Unterschied des Geistes und des Sinnes zu entdecken wußte. Mit einer „fast magischen Gewandtheit" verstand er „Tugenden und Mängel eines Jeden zu erkennen und ihm seine Stelle nach Ländern und Jahren anzuweisen und so im höchsten Grade die Vergangenheit sich zu vergegenwärtigen" [2]).

Wie nun Wolf mit dieser Begabung die philologische Wissenschaft in Vorträgen und in Schriften auf die Höhe brachte, worauf sie seit der Mitte der achtziger Jahre so viel Glänzendes für Sprache, Kunst und Geschichte geleistet, mag hier im Einzelnen unerörtert bleiben. Das höchste Ansehn gewann er durch seine Homerischen „Prolegomena" (1795), in denen er die, freilich keineswegs ganz

1) Vgl. „Museum der Alterthumswissenschaft", herausgegeben von Wolf und Buttmann (Berlin 1807). Zueignung an Goethe und Einleitung.

2) „Werke", Bd. XXVII, S. 167.

neue Ansicht, daß die beiden homerischen Epopöen nicht von einem einzigen Dichter und aus einer Zeit herrühren, sondern eine spätere Zusammenordnung seien von Gesängen mehrerer Sänger, die nach einander, doch im Ganzen in demselben Geiste, die einzelnen Partien (Rhapsodien) dichteten und vortrugen, näher bestimmte, ausführte und begründete. Durch die Art dieser Homerischen Kritik, durch die wissenschaftliche Methode, welche ganz und gar den Einfluß der Kant'schen erweist, endlich durch die Fülle der antiken Gelehrsamkeit, die Wolf in dem Werke entfaltet, hat er dasselbe als den Markstein einer neuen Epoche der philologischen Wissenschaft hingestellt. Wir übergehen Wolf's verschiedene, auf's höchste geschätzte Ausgaben alter Schriftsteller, um nur noch daran zu erinnern, daß er sich auch als Meister deutscher Prosa bewährt, wovon außer Anderm, z. B. der „Geschichte der römischen Literatur", mehrere Aufsätze in dem schon angeführten „Museum der Alterthumswissenschaft" Zeugniß geben. Wie mächtig er aber überhaupt des deutschen Ausdrucks war, beweisen seine metrischen Übersetzungsversuche, z. B. der ersten Satyre des Horaz, der Wolken des Aristophanes und einer Rhapsodie des Homer, worin er besonders seine geniale Auffassung des Geistes der verschiedenen Sprachen und ihres verwandtschaftlichen Bezugs durch die That bekundet. Was Wolf durch seine Vorträge gewirkt, wie er die Jugend angeregt und die tüchtigsten Lehrer gebildet, kann hier keine nähere Darstellung finden. Nachdem er an den Schulen zu Ilefeld und Osterode unterrichtet, kam er als akademischer Lehrer nach Halle, zog von da nach Berlin, wo er bei der Errichtung der neuen Universität thätig mitwirkte, an der er dann selbst Vorlesungen hielt und seinen Ruhm durch die Kunst seiner Vorträge vermehrte. Doch sollte ihm nicht vergönnt werden, in deutscher Erde zu ruhen. Er starb auf einer Reise, die er seiner Gesundheit wegen unternommen, in Marseille den 8. August 1824 [1]).

Gleich eigenthümlich und großartig, obschon auf anderer Grundlage und in anderem Lichte, erhebt sich W. v. Humboldt

1) Vgl. W. Körte, „Leben und Studien Fr. A. Wolf's" (Essen 1833).

aus der Mitte der Strebenden jener Zeit. Neben Wolf steht er, wie wir schon angedeutet, gewissermaßen der Sache nach, indem auch seine eigentliche literarische Bildung, Bedeutung und Wirksamkeit in dem Gebiete der Sprachwissenschaft und ihrer Bezüge gelegen ist. Dann reiht er jenem sich weiter an in der Art, wie er innerhalb dieses Gebiets überall die Idee des Menschlichen suchte und die Buchstabenweisheit der höheren Anschauung des Geistes unterordnete. Daß endlich Beide durch gelehrte Gemeinschaft verbunden waren und in freundschaftlichem Briefwechsel mit einander standen [1]), ist ein äußeres Motiv ihres geschichtlichen Zusammentretens. Auf dem Grunde jener Gemeinschaft sind indeß Beide auch eigenthümlich verschieden. Diese Verschiedenheit äußert sich vorzüglich in zwei Punkten, in der Methode nämlich und in der gegenständlichen Ausdehnung ihrer wissenschaftlichen Strebung. Wolf wirkte rasch durch seine genialisch-gelehrte Kritik, Humboldt genügte sich nur in dem ruhig-philosophischen Schritte; jener beschränkte sich wesentlich innerhalb der Grenzen des Alterthums, während dieser seinen Gesichtspunkt zu dem allgemeinen Sprachstudium erweiterte. Daher erscheint denn Wolf als reiner antiker Philolog; Humboldt dagegen hat seinen eigenthümlichen Platz in der Linguistik, worin er aber um so bedeutsamer steht, je inniger er die streng-philologischen Grundsätze mit dieser Seite der sprachwissenschaftlichen Studien zu vereinigen strebte.

Versuchen wir, nach dieser allgemeinen Bemerkung, das Bild auch dieses außerordentlichen Mannes in kurzer Charakteristik zu vergegenwärtigen, so wird es schwer, den reichen Gehalt und die scheinbaren Widersprüche seiner ausgezeichneten Persönlichkeit in wenige Züge zusammenzudrängen [2]).

---

1) Der 1847 erschienene 5. Bd. von W. v. Humboldt's „Gesammelten Werken" enthält Briefe desselben an Wolf.

2) Varnhagen hat in seiner geistvollen Manier, bedeutende Charaktere zu skizziren, auch Wilh. v. Humboldt gezeichnet, und wir weisen gern auf das Bild hin, welches er uns von ihm entworfen. „Vermischte Schriften", S. 118 ff. Vgl. auch dessen „Denkwürdigkeiten", 2. Aufl., Bd. V. G. Schlesier hat (1843 ff., 2. Aufl. 1854) „Erinnerungen an Wilh. v. Humboldt" herausgegeben. Vgl. namentlich R. Haym's „W. v.

Wilh. v. Humboldt (1767—1835) hatte das Glück, daß ihm die Muse bei seiner Geburt mit freundlichem Blicke zulächelte und das Schicksal seine Lebenswege so gütig führte, daß er sich wohl in dieser Hinsicht für einen begünstigten Sterblichen halten konnte. Nur wenige Jahre seinem gleichgesinnten und geistig gleichbegabten Bruder Alexander an Alter voraus, theilte er mit demselben, wenn auch nicht gleiche Lebensbahn, doch im Ganzen gleiche Lebensführung. Vergebens möchten wir uns wohl in der Geschichte nach einem zweiten Beispiele umsehen, wo ein so ausgezeichnetes Brüderpaar, in so inniger Liebe verbunden, mit demselben Hochsinne die schönen Geistesgaben, die Gunst des Standes sowie das Glück der Wohlhabenheit dem Höchsten, der Idee des Menschlichen und der Menschheit nämlich, mit demselben Ernste der Arbeit und demselben Erfolge gewidmet hätte, als dieses. Mit Recht hat man die Brüder wohl Dioskuren genannt; denn keine Andern haben so die Unsterblichkeit ihres Namens mit einander gemein als sie [1]). Wilhelm v. Humboldt's Leben bewegt sich in allen Phasen, die es durchlaufen, in dem Elemente ideal-geistiger Thätigkeit. „Der Maßstab der Dinge in mir", schreibt er (1803) von Rom aus an Schiller, „bleibt fest und unerschüttert. Das Höchste in der Welt bleiben und sind die Ideen. Diesen hab' ich ehmals gelebt, diesen werde ich jetzt und ewig getreu sein." Im Interesse der Idee vertiefte er sich wie sein Freund Schiller in die Kant'sche Philosophie, welche, wie er schreibt, „seine Arbeiten über die Griechen erst einleiten soll". Sein Geist strebte überall aus dem Gebiete des Wirklichen in die höhere Region des Allgemeinen — er war Philosoph in seiner ganzen Weise, die Welt, Wissenschaft und das Leben aufzufassen. Die Macht der Idee begleitete ihn auf allen Wegen seiner Bildung. Sie führte ihn in's Alterthum,

---

Humboldt" (Berlin 1863) sowie Challemel-Lacour, „La Philosophie individualiste, étude sur Guil. de Humboldt" (Paris 1864).

1) Wenn wir Alexander v. Humboldt hier noch übergehen, so geschieht es, weil er nach Richtung und Bedeutung seiner naturwissenschaftlichen Leistungen wesentlich der Epoche naturphilosophischer Strebungen angehört. Er steht mit seiner literarischen Persönlichkeit eben so sehr in dem geistigen Betriebe des neunzehnten Jahrhunderts, als Wilhelm in dem Kern seiner Wissenschaft den Charakter der neunziger Jahre trägt.

wie sie ihn nach Jena wies, zu dem Musensitze, wo um den Anfang der neunziger Jahre die idealen Interessen vornehmlich gepflegt wurden, in die Nähe der Männer, die wie Goethe, Schiller und Wolf (in Halle) als Hohepriester derselben walteten. Auf den einsamen Höhen des Montserrat bei Barcelona in Spanien wie unter dem klaren Himmel Roms und in den „himmlischen Gegenden“ um den Albaner See überdenkt er mitten im Genusse alles Schönen die Stellung des Menschen in Natur und Geschichte, das Geschick der Menschheit und das Walten der Weltgeschichte. Aus dem Strudel der Pariser Welt wie aus der Mitte der antiken Denkmäler in Rom senden uns seine Briefe die Sehnsucht nach idealer Betrachtung der Dinge zu. In seinem Amte als Chef des Kultus und des öffentlichen Unterrichts bezielt er die freie Entwickelung des Geistes gegenüber den bloßen Bedürfnissen der Praxis; selbst in dem Wirrwarr der Geschäfte während des Wiener Kongresses finden wir ihn mit ernsten, höheren Studien beschäftigt [1]), und sein großes Werk „Über die Kawi-Sprache“, womit er sein literarisches Wirken wie sein Leben gewissermaßen beschloß, es ist eine Art Epos von der Idee der Menschheit, welche er in der vergleichenden Anschauung und Kombination der Sprachen suchte. Der Glaube an den Fortschritt der Menschheit begleitete und erhob ihn in den weitschichtigen und schwierigen Untersuchungen, welche dieses Werk uns darlegt. Daß Humboldt auch in politischer Hinsicht diesen Fortschritt wollte, daß er für Deutschland die Volksvertretung anstrebte, daß er überhaupt das Princip der neuen Zeit in seine staatsmännische Verwaltung (er war zuletzt preußischer Minister des Auswärtigen) hinübernahm und daß er, als ihm der Wandel der Verhältnisse dessen Durchführung nicht gestattete, und die damalige Reaktion auf ihrem Höhepunkte stand (1819), von seinem hohen Posten abtrat, sind Erscheinungen seines Lebens, welche unsere vaterländische Geschichte stets mit Anerkennung nennen wird. Fast mehr als alle deutschen Staatsmänner von damals erkannte er die

---

1) „Auch in der Menschen lärmendem Gewimmel
Schafft sel'ger Ruhe ungetrübten Himmel
Sich dem Gedanken zugewandte Stille.“
Sonette, Nr. 39. „Werke“, Bd. III, S. 422.

Zeichen der Zeit, mit patriotischer Gesinnung weise Einsicht in die Bedürfnisse, Grundlagen und Gewähre unserer nationalen Zukunft eng verbindend. Die Verhandlungen des Wiener Kongresses, an denen er sich eifrig betheiligte, geben hiervon Zeugniß [1]). Vergleichen wir so des seltenen Mannes Geist, Bildung und Lebenshaltung, so mögen wir ihn wohl gern mit Böckh, dem ersten Kenner alterthümlicher Verhältnisse, „einen Staatsmann von Perikleïscher Hoheit des Sinnes" nennen.

Daß sich nun ein solcher Mann der Idee mit demjenigen Dichter, der zu seiner Zeit das Reich des Idealismus vor Allen verherrlichte, mit Schiller, am nächsten befreundet finden mochte, begreift sich leicht. „Ich kann wohl behaupten", schreibt er an Wolf bald nach Schiller's Tode, „daß ich meine ideenreichsten Tage mit ihm zugebracht habe." Schiller und Humboldt erkannten ihre Geistesverwandtschaft und bauten auf sie eine Freundschaft für Leben und Tod. Ihr „Briefwechsel", den Humboldt herausgegeben, bildet in dieser Hinsicht eine Art Seitenstück zu dem zwischen Schiller und Goethe [2]). Noch kurz vor seinem Tode schreibt ihm Schiller (1805 im April): „Es kommt mir vor, als ob unsere Geister immer zusammenhingen. — — Für unser Einverständniß sind keine Jahre und keine Räume." In diesem selben Briefe giebt er dem Freunde auch noch das schöne Zeugniß deutscher Gesinnung. „Der deutsche Geist", sagt er, „sitzt in Ihnen zu tief, als daß Sie irgendwo aufhören könnten, deutsch zu empfinden und zu denken." Beide sahen den Menschen nur in der Menschheit. „Die Idee", schreibt Humboldt an Schiller (1796), „daß für den menschlichen Geist ein gewisses Bild der

---

1) Vgl. über das Letztere außer Anderm Schaumann's „Geschichte des zweiten Pariser Friedens". Wie uns Varnhagen berichtet, äußerte Talleyrand über ihn: „C'était un de ces hommes d'état, dont l'Europe de mon tems n'a pas compté trois ou quatre." — Daß er in seiner Eigenschaft als Chef der Kultusangelegenheiten (1809) die Gründung der Berliner Universität vorzugsweise förderte, mag hier besondere gelegentliche Bemerkung finden.

2) Wie wir schon früher (im zweiten Bande) angeführt, hat Humboldt in der Vorerinnerung zu diesem „Briefwechsel", welcher 1830 erschien, eine Charakteristik Schiller's als Dichters gegeben.

Menschheit, zu dessen Möglichkeit alle Nationen und Zeitalter mitgearbeitet haben, fortwährend existirt, hat für mich immer ein sehr starkes Interesse gehabt." Wie damals belebte ihn auch noch an der Grenze seines Lebens diese Idee. Schon haben wir desfalls an seine Kawi-Sprache erinnert. „Wenn wir eine Idee", sagt er dort unter Anderm, „bezeichnen wollen, die durch die ganze Geschichte hindurch in immer mehr erweiterter Geltung sichtbar ist, — — so ist es die Idee der Menschlichkeit." [1]) Auch seine „Briefe an eine Freundin", welche 1847 erschienen und seitdem sich in mehreren Ausgaben weithin im deutschen Publikum verbreitet haben, geben Zeugniß von diesem tiefen Interesse für das rein Menschliche und seine Pflege im Menschen. Humboldt starb (1833 auf seinem Landgute Tegel) in der Gesellschaft der Musen, denen er Talent, Fleiß und Liebe geweiht wie Wenige. Die Worte, welche er in dem Sonette „Letztes Eigenthum" spricht, lauten wie eine Erklärung zum Texte seines Lebens:

„Wenn um ihn schrumpft in Nichts die Welt zusammen,
Währt fort des Geistes unzerstörbar Flammen,
Und wenn er, wie auf Vesta's heil'gem Heerde,
Mit stiller Treue diese Flamme nähret,
Die sich im Wandel keines Seins verzehret,
Verläßt er, weisem Pilger gleich, die Erde." [2])

Wilhelm v. Humboldt war eine antik-moderne Persönlichkeit, in welcher die ruhige Energie des Verstandes sich um die Tiefe der Empfindung legte, diese in ihrer Bewegung auf das Maß strenger Haltung verweisend. Antik war er besonders darin, daß er die sogenannte objektive Weltrichtung sammt der objektiven Form der Darstellung möglichst walten ließ, überall, wie eben angeführt, auf das Menschliche den Blick geheftet und den Genuß der Gegenwart an den Gedanken knüpfend. Das moderne Leben mit der Mannigfaltigkeit seiner subjektiven Interessen, Verhältnisse und des großen geschichtlichen Vorraths blieb ihm dabei nicht

1) „Über die Kawi-Sprache", Bd. III, S. 426. Auch sein Bruder Alexander deutet im „Kosmos" auf diesen Punkt mit Nachdruck hin.

2) „Werke", Bd. III, S. 396.

fremd, doch wollte es ihm nicht möglich werden, die antike Naivetät in die moderne Reflexion und sentimentale Gemüthlichkeit lebendig frei zu verweben. Dazu fehlte ihm die geniale Unmittelbarkeit, worin er selbst von Wolf übertroffen wurde, um von Goethe nicht zu reden, dem jene Einheit, wie uns dünkt, mehr als irgend sonst Einem im Leben und in seinen Werken gelingen sollte. Wie Humboldt überhaupt Schiller'n verwandter ist, so gleicht er ihm vornehmlich auch in diesem Punkte; weshalb denn bei ihm eine ähnliche Kälte und reflexive Gezwungenheit vielfach hervordringt, wie wir solche bei Schiller'n wahrgenommen. Selbst seine ideale Richtung und Thätigkeit ruhte mehr auf einer humanen als genialischen Anlage. Daß durch sein ganzes Wesen daher eine Art selbstgenügsam=stolze Ruhe gehen mochte, ist wohl begreiflich. Schreibt er doch selbst an seine Freundin: „Überhaupt war ich nie leidenschaftlich und habe früh die Maxime gehabt, was davon die Natur in mich gelegt hatte, durch die Herrschaft des Willens zu besiegen." Er wollte vollkommen auf sich selber stehen. Seine Freunde empfanden diese Haltung oft unangenehm genug. Gentz nennt Humboldt (an Rahel) „einen Sophisten von großer Überlegenheit", und hält es für einen Triumph, „einer so eiskalten Seele" ein wirkliches Attachement einzuflößen. Rahel selbst spricht sich in ihren Briefen etwas bitter darüber aus. Unter der kalten Rinde glimmt indeß ein warmes Feuer, das freilich nicht immer in seine Darstellung eingedrungen. Diese entbehrt allerdings nicht selten des innig=warmen Hauches, nimmt dagegen das Ansehn einer steif=vornehmen Eleganz an, wie A. Schlegel solche an den Schiller'schen Abhandlungen tadelt [1]). In Allem aber sieht man ihm an, daß er, von antikem Geiste genährt, dem Edlen seine schönsten Sympathien widmet, die Wahrheit der Sache suchend, nicht den äußern Schein, darin weit verschieden von den Stolberg's, denen, wie wir gesehn, die antike Muse mehr denn billig als Putzmacherin für ihre modernen Adelsphantasien dienen mußte.

1) A. Schlegel, „Kritische Schriften", Bd. II, S. 4. — Schiller selbst zweifelt eben wegen dieser spröden Trockenheit, ob W. v. Humboldt überhaupt der stylistischen Kunst fähig sei. „Briefe an Körner", Bd. III. S. 139.

Obwohl Humboldt's gesammte Bildung wesentlich auf dem Studium des Alterthums ruhte, und er sich durch Übersetzung antiker Werke, wie z. B. besonders des „Agamemnon" von Aeschylos, literarisch verdient gemacht hat; so ist ihm sein national-klassischer Schriftstellerruhm [1]) doch vornehmlich in der Linguistik oder vergleichenden Sprachwissenschaft eigenthümlich sicher. So wie sein Bruder Alexander, „der erhabenen Bestimmung des Menschen eingedenk, den Geist der Natur" ergreifen will, „welcher unter der Decke der Erscheinung versteckt liegt", und zu dem Zwecke „in der Mannigfaltigkeit die Einheit" zu fassen strebt [2]); so sucht Wilhelm in der Mannigfaltigkeit der Sprachen die Sprachidee zu fassen und in den geistigen Organismus des sprachlichen Moments überhaupt einzudringen. Dabei liegt ihm „der Schlußstein aller Sprachkunde, ihr Vereinigungspunkt mit der Wissenschaft und Kunst" darin, daß die bezüglichen Untersuchungen sich „der Erreichung der Zwecke der Menschheit" angemessen erweisen [3]). Schon längst vor ihm (wir erinnern, um Anderes zu übergehen, nur an Adelung's Versuch in seinem „Mithridates") hatte die Linguistik sich in die Sphäre sprachforschender Studien vorgedrängt; allein Humboldt war berufen, ihr zuerst wissenschaftliche Tiefe und philologische Haltung zu ertheilen, und er ist insofern gewissermaßen Vater der wissenschaftlichen Behandlung derselben, mit ihr zugleich als Urheber einer echt allgemeinen oder philosophischen Grammatik, die nur auf gründlichen linguistischen Studien ruhen kann, zu betrachten. Er wollte diesen Zweig der Wissenschaft zu eigener Selbstständigkeit erheben, so daß er „seinen Nutzen und seinen Zweck in sich selber trägt" [4]). Die Summe seiner reichen betreffenden Forschungen, die sich über das Alter-

---

1) W. v. Humboldt's „Gesammelte Werke" (Berlin 1841 ff.), 4 Bde. Der 5. Band erschien 1847, der 7. Band 1852.

2) Vgl. dessen „Kosmos", S. 6.

3) Vgl. den trefflichen Aufsatz „Über das vergleichende Sprachstudium" (1820). „Werke", Bd. III, S. 239 ff. Siehe über die Verdienste W. v. Humboldt's um die vergleichende Sprachwissenschaft Steinthal's treffliche „Gedächtnißrede auf W. v. Humboldt" bei Gelegenheit seines Jubiläums (Berlin 1867).

3) a. a. O.

thum, über Indien, über Spanien (die baskische Sprache), über Amerika und die Südinseln erstrecken, hat er gewissermaßen in dem mehrerwähnten großen Werke „Über die Kawi-Sprache" (1832) zusammengefaßt, welches man deshalb von diesem Gesichtspunkte aus dem Kosmos seines Bruders vergleichen darf, worin dieser in ähnlicher Weise das Resultat seiner vielseitigen naturwissenschaftlichen Weltbetrachtung panoramatisch zusammenstellt.

Indem wir Anderes aus dem Kreise dieser sprachwissenschaftlichen Leistungen Humboldt's, wie z. B. die Abhandlung über die Episode des indischen großen Heldengedichts Mahabharata „Bhagavad-Gita", übergehen, wollen wir seiner anderweiten literarischen Thätigkeit noch mit einem Worte gedenken. Diese betrifft aber außer den politischen Schriften, unter denen die „Über öffentliche Staatserziehung", sowie die treffliche Abhandlung „Wie weit darf sich die Sorgfalt des Staats um das Wohl seiner Bürger erstrecken?" unsere besondere Aufmerksamkeit ansprechen dürfen, vorzüglich die ästhetische Kritik [1]). Hier haben wir denn wiederum sogleich vor Anderm „Die ästhetischen Versuche" (1799) hervorzuheben, welche aber nicht über den ersten Theil, der über Goethe's „Hermann und Dorothea" handelt, hinaus fortgesetzt worden sind. Humboldt sucht hier an jenem berühmten Gedichte die Theorie des Epos überhaupt zu entwickeln. Wir finden ihn dabei ganz in seiner Weise, das Allgemeine in dem Besonderen zu konstruiren, wie er es in seinen Sprachstudien thut. Zugleich bemerkt man auch in dieser großen Abhandlung seine eigenthümliche Manier, mit der Kälte reflexiver Ruhe den Gegenstand gewissermaßen schleichend zu umgehen, ihm mit großer Feinheit die Seiten abzulauschen, die der eigenen Idee vorzüglich zusagen, diese

1) Wenn in Obigem die politischen Schriften W. v. Humboldt's nicht genugsam betont sind, so darf nicht vergessen werden, daß seine bedeutendste theoretische, hierher gehörige Schrift, „Ideen zu einem Versuch, die Grenzen der Wirksamkeit des Staates zu bestimmen", obschon 1792 geschrieben, doch erst 1851 (in Breslau) erschien. Wenn der Herausgeber diese Lücke hier nicht ausfüllt, so geschieht es, weil das betreffende Werk nicht allein durch den Zufall seines verspäteten Erscheinens, sondern auch durch seine Ideenrichtung mehr unserer Zeit als dem vorigen Jahrhundert angehört.

dann mit fester Hand zu zerlegen und in die Sphäre seiner licht=vollen Gedankenbeleuchtung zu erheben, wobei ihm freilich hier das eigentliche Objekt, worauf es ankommen sollte, unvermerkt etwas weit aus den Augen tritt. In einer Breite, welche nicht durchweg erforderlich ist und mit mancherlei Wiederholungen die Sache umwickelt, hat er nun allerdings die treffendsten ästheti=schen Grundsätze, Ansichten, Gesichtspunkte sowohl über das Epos und die Dichtkunst überhaupt, als auch über die hohe poetische Bedeutung des behandelten Gedichts selbst entfaltet, dessen wesent=liche Schönheiten er auf's richtigste bezeichnet, obwohl er in dem Standpunkte, von welchem aus er es als eigentliche Epopöe be=trachten will, da es doch wesentlich auf dem Boden des Idylls steht, fehlgreifen dürfte, wie wir solches im zweiten Theile dieser Geschichte nachzuweisen gesucht haben. Im Ganzen bewegt sich die Abhandlung auf der Höhe der neuen, von Kant begründeten und Schiller ausgeführten Ästhetik und kann in gewisser Hinsicht theils als Ergänzung der Schiller'schen Theorie, theils als Resumé der gesammten, auch von Goethe mitgepflegten kunstwissenschaftlichen und literarischen Untersuchungen, Betrachtungen und Bestimmun=gen jener Epoche bezeichnet werden. Sie schließt insofern in dieser Beziehung das achtzehnte Jahrhundert der eintretenden Romantik gegenüber ab und steht desfalls bedeutsam genug gerade an der äußersten Grenze desselben hingestellt.

Von den eigenen poetischen Versuchen Humboldt's (nament=lich den Sonetten), die aus dem handschriftlichen Nachlasse abge=druckt worden, haben wir nur so viel zu sagen, daß in ihnen die Tiefe des Gemüths des seltenen Mannes (welche er immer wie ein Heiligthum vor den Augen der Welt oft auf Kosten eines richtigen Urtheils über seine Persönlichkeit zu verbergen suchte) in den hellen Strahl seines Verstandes ermäßigend hinaufdämmert. Sehr treffend deutet er in dem Schlusse des schönen Sonetts „Kranz und Gedicht" das wahre Princip der Dichtkunst an:

> „Denn von der Liebe feucht verklärtem Glanze
> Borgt Alles Licht, was strahlt im Dichterkranze." [1])

---

1) Das ganze kleine Gedicht ist ein eben so schöner Beweis seines Füh=lens, als es ein vollendetes Miniaturbild aus der poetischen Galerie selbst ist.

Wenn auch nicht durch poetische Originalität, so doch durch Feinheit und Bildung der Sprache, wie durch rhythmische Vollendung dürfen diese Versuche das Recht auf klassische Werthgeltung vollkommen ansprechen. Sein Bruder Alexander nennt sie (Vorwort zu den „Gesammelten Werken") „das Tagebuch, in dem ein edles, stillbewegtes Leben sich abspiegelt".

Freundschaft und eheliche Liebe schlossen um diesen echt deutschen Mann, dessen „Treue nicht fragt nach Größe", weil

„Sie hängt an dem, was einmal sie geliebt" [1]),

das schöne, feste Band, welches die Sehnsucht nach dem Himmel stets auf die Erde wieder zurückzieht. Unsere Gegenwart hat Ursache, in mehr als einer Hinsicht auf ihn als ermunternd Vorbild hinzuschauen.

Hätten wir Platz genug, noch andere Namen aus dieser Sphäre zu besprechen, so würden wir vor Allen an Buttmann erinnern, der unter Anderm in gelehrtem Bunde mit Wolf wesentlichen Theil an der Herausgabe des „Museums der Alterthumswissenschaft" nahm; wir würden auf Moritz zurückweisen, der in seiner „Anthusa" die Alterthümer Roms, wenn auch nicht eben gründlich, doch mit Geschmack behandelt; auch Fernow's würden wir gedenken, der, um von Sonstigem, was er im Gebiete der Kunstkritik und Sprache geleistet, nicht zu reden, in den „Römischen Studien" die reifsten Früchte italienischer Kunstreiseanschauungen bietet und die bedeutsamsten Winke und Materialien zu einer philosophisch-praktischen Kunstwissenschaft liefert, mit vielseitiger Kenntniß ruhige Besonnenheit der Darstellung verbindend. Heinrich Meyer, Goethe's Freund, könnte mit seinen kunstgeschichtlichen Leistungen (z. B. besonders mit seiner „Geschichte der Kunst", worin er nach Ottfr. Müller's richtiger Bemerkung die Kunstideen Winckelmann's weiter ausführt) hier mit Fug seine Stelle nehmen; eben so Fiorillo, der sich um die „Geschichte der zeichnenden Künste" mehrfach verdient gemacht hat. Auch von Friedrich Jacobs († 1847) würden wir hier zu berichten haben, wenn wir auf die Zeit seiner ersten philologischen Thätig-

1) Das Sonett „Reiz der Heimat", Bd. III. S. 421.

keit Rücksicht nehmen wollten. Da er aber mit seinen besten antiquarischen Schriften (z. B. den „vermischten"), so wie auch mit seinen novellistischen Produktionen („Rosaliens Nachlaß", „Erzählungen") ganz in das neunzehnte Jahrhundert fällt, so wird er erst später seinen passenden Platz finden können. C. A. Böttiger, obwohl seinerseits bis in die Gegenwart literarisch thätig, kann doch füglich an dieser Stelle eintreten, da er mit mehreren seiner Schriften, besonders mit seinen archäologischen (z. B. „Sabina, oder Morgenscenen im Putzzimmer einer Römerin"), noch wesentlich dieser Zeit und ihrem Charakter angehört. Seine unruhige Vielschreiberei und die Kleinigkeitssucht, die ihn fast nirgends losläßt, hindert meistens, daß es bei ihm zu einer gediegenen Auffassung und Darstellung kommt. Daß er sich auch in die nationalliterarische Kritik mischte, und hier fast lieber klatschte, als mit erwägendem Ernste verfuhr, haben ihm seine Zeitgenossen (z. B. Goethe, Tieck u. s. w.) bedeutend genug vorgerückt.

Die Naturwissenschaft ward von der neuen Denkbewegung vornehmlich ergriffen, und der Aufschwung, welchen sie unter dem Einflusse der erweiterten Länderkunde, Völkerverbindung und des vermehrten empirischen Gesammtmaterials während dieses Jahrhunderts genommen hat, knüpfte ihre Ausgangspunkte wesentlich an die Impulse und Motive der kritisch-wissenschaftlichen Reformation durch Kant. Dieser hatte, wie wir gesehen, in unmittelbarem Bezuge auf die Naturwissenschaft dadurch gleichsam principiell gewirkt, daß er dem seit Cartesius bis dahin vorherrschenden mechanischen und atomistischen Standpunkte der Naturbetrachtung den dynamischen zuerst mit entschiedener Betonung entgegensetzte. Er legte hiermit in der That die ersten Grundlagen der bald folgenden Naturphilosophie; wie er denn überhaupt die Idee eines naturphilosophischen Systems als ein wesentliches Glied in dem systematischen Organismus der Philosophie selbst festhielt, worüber unter Anderm in seinen Briefen bestimmte Andeutungen vorkommen. Seine „Metaphysischen Anfangsgründe der Naturwissenschaft", wozu Hildebrandt (1802) unter gleichem Titel eine Art populären Kommentar lieferte, bildeten die spekulative Vorschule, aus der er einen wissenschaftlich gehaltenen Übergang in die Physik beabsichtigte. Seine von Rinck herausgegebene „Phy-

sikalische Geographie" (1802) enthält bereits bedeutsame Hinüberleitungen der metaphysischen Grundanschauungen in die historisch-positive Naturwissenschaft, die namentlich nach ihrer geologischen Seite hier vielfache Anknüpfungspunkte findet. Die Kant'sche Ansicht von der Natur als einem Systeme zusammenwirkender und im Gegensatze zur Einheit hinstrebender Kräfte wurde alsbald von talentvollen Männern des Fachs ergriffen und nach allen Seiten hin gleichsam als ein reiches Kapital für die naturwissenschaftliche Zukunft angelegt.

Unter denen, welche damals auf diesem Gebiete sich anregend und einleitend erwiesen, ragt vor Andern sowohl in Absicht auf Geist als auf Erfolg Kielmeyer (aus Würtemberg) hervor, dessen Wirksamkeit in der organischen Naturwissenschaft als epochemachend gelten darf. Bei gründlichster Forschung und Stoffkenntniß bewegte sich sein wissenschaftliches Denken stets um den Pol der Idee. Mit stetem Blicke auf die inneren Einheitsbezüge suchte er die urtreibenden Punkte in den Erscheinungen der Natur zu erschauen, was ihm, der sich eines genialen Instinkts in der Auffassung des Gegebenen erfreuen durfte, meist mit glücklichem Erfolge gelang. In der Art, wie er die spekulative Einsicht mit der Positivität des Geschichtlichen auf's fruchtbarste zu verbinden wußte, zeigte er, daß da, wo es darauf ankommt, der Naturbetrachtung eine würdige Bahn zu eröffnen, solches nur in der engen Vermählung jener beiden Erkenntnißweisen angemessen geschehen kann. Wie gesagt, zielte sein wissenschaftliches Bestreben hauptsächlich auf die Organik hin. Die Principien und Gesetze des organischen Bildens und Lebens waren vor ihm noch nicht mit so großer Bestimmtheit und in so erfolgsamer Anwendbarkeit hervorgehoben worden. In dieser Hinsicht bezeichnet die berühmte Rede, die er bei seinem akademischen Amtsantritte „Über die Verhältnisse der organischen Kräfte unter einander im Reiche der verschiedenen Organisationen" (1793) hielt, den Eintritt einer neuen Epoche der organischen Naturwissenschaft [1]. Sie ist die eigentliche Vorverkündigung der bald eintretenden Naturphilosophie,

[1] Ein Wiederabdruck und eine französische Übersetzung dieser Rede erschienen 1814.

welche ihrerseits vorzüglich auf das allgemeine Princip des Lebens zurückging; sie deutet die biologischen Gesetze und Grundsätze an, nach denen die Naturgeschichte sich besonders durch Cuvier, der Kielmeyer's Freund und zum Theil Schüler war, reformirte. Auch Alex. v. Humboldt lehnte an seine Ideen an und Goethe suchte sich seine Ansichten anzueignen. Obgleich Kielmeyer in der Pflanzenphysiologie und Physik der Pflanzen vornehmlich den Mittelpunkt seines Wirkens hatte; so richtete sich doch sein reformatorisches Streben zugleich auf fast alle andern Zweige der Naturwissenschaft; wie z. B. namentlich auf die vergleichende Anatomie, in die er gleichfalls frisches Leben brachte. Die Zoologie, Physiologie und physikalische Chemie zog er mehr oder minder in seinen Kreis. Ohne eigentlich selbst zu schreiben, ist er durch seine Schüler, die seine Vorlesungen an der Karlsschule in Stuttgart und an der Universität in Tübingen zu Schriftwerken machten, literarisch berühmt geworden. Ihm gebührt solcher Ruhm vor Vielen.

Mehr oder minder auf gleichem Boden mit Kielmeyer, wenn auch zunächst unabhängig von ihm, sowie nach gleichen Richtungen hin wirkten Blumenbach, Loder, Hildebrandt und Sömmering, welche, jeder in seiner Art, Letzterer namentlich in Beziehung auf das Gehirn, sich mit der Weiterbildung der Physiologie, besonders aber der vergleichenden Anatomie beschäftigten und den Fortschritt dieser Wissenschaften in der vorliegenden Epoche hauptsächlich vertreten. Sömmering's Schrift vom „Bau des menschlichen Körpers" (von Rud. Wagner und Mehreren neu herausgegeben) darf als ein klassisches Werk in seiner Art bezeichnet werden. Wenn wir auf diesem Felde auch Goethe'n begegnen, dessen „Pflanzenlehre" und osteologische Ansichten auf dem Principe der Metamorphose beruhen, welchem nach ein allgemeiner mittelst Umwandlung sich erhebender Typus durch die sämmtlichen organischen Geschöpfe und die Folge ihrer Bildungen gehen soll; so hat auch auf ihn und seine Lehre der eindringende Geist der kritischen Schule mehr, als es auf den ersten Blick scheinen möchte, eingewirkt. Gesteht er solches doch selbst zu, wie wenig er sich auch organisirt fühlen mag, um in die eigentlich spekulativen Bezüge und Ideen der Schule einzugehen. Besonders war es das

eifrige Studium „der Kritik der Urtheilskraft" jenes Denkers, wodurch Goethe sich in seiner naturwissenschaftlichen Methode gefördert und unterstützt fand. „Die großen Hauptgedanken" dieses wegen seiner Lehre von dem intuitiven Verstande für Natur- wie Kunstwissenschaft gleich wichtigen Werks fand er „seinem Schaffen, Thun und Denken ganz analog" und fühlte sich „leidenschaftlich davon angeregt" [1]). Daß viele Andere innerhalb des Kreises der medicinischen Wissenschaft, wie z. B. Hufeland und Reil, sich durch die neue Lehre in ihrer Nähe fördern und antreiben ließen, braucht kaum erinnert zu werden.

Gleichzeitig mit den organischen Studien hoben sich auch die geologischen. Wiewohl in diesem Bezuge der treffliche Mineralog Ab. Gottl. Werner zunächst unabhängig von Kant die Bahn eröffnete, auf der diese wichtige Wissenschaft alsbald muthig fortzuschreiten anfing; so bleibt doch einer genaueren Kenntniß der Verhältnisse nicht verborgen, daß durch die archäologischen Erdforschungen, wie sie in Kant's physikalischen Schriften ihre fruchtbaren Andeutungen haben, jener sich neu gestaltenden Wissenschaft nicht geringe Anlehnungspunkte geboten wurden. Neben Werner muß hier besonders noch der Name des Grafen Caspar v. Sternberg genannt werden, an den sich bedeutsame geologische Leistungen knüpfen. Derselbe gehört nach seiner eigenthümlichen wissenschaftlichen Stellung dieser älteren Epoche an, „wo sich", wie Goethe gerade in Beziehung auf Sternberg äußert, „Aussichten hervorthaten, Gesinnungen entwickelten und Studien besondere Reize ausübten". Übrigens reicht seine literarische Thätigkeit noch bis tief in das gegenwärtige Jahrhundert hinab; wie denn seine „Flora der Vorwelt" erst 1820 erschien.

Schon haben wir auf den Stand der Staatswissenschaften und ihre Beziehung zu der Reformation der Philosophie im All-

---

1) Goethe, „Werke", Bd. XXXX, S. 421. Die Abhandlungen Goethe's, zusammengefaßt unter dem Titel „Zur Naturwissenschaft und Morphologie" sind fast durchweg von dem neuen philosophischen Geiste durchdrungen. Vgl. die soeben erschienene „Naturwissenschaftliche Correspondenz Goethe's", herausgegeben von Bratanek (Leipzig 1874); Helmholtz' trefflichen Aufsatz über „Goethe als Naturforscher" und Faivre „Les Oeuvres scientifiques de Goethe" (Paris 1862).

gemeinen hingewiesen. Zunächst fand sich die Jurisprudenz von ihr angezogen und einer neuen Entwickelungsepoche zugeführt. Im ersten Bande unseres Werks haben wir anzudeuten Gelegenheit gehabt, wie mit den philosophisch-naturrechtlichen Strebnissen des Thomasius die juristische Schulorthodoxie des 17. Jahrhunderts, wenn auch nicht sofort aus ihren Angeln gehoben, doch bedeutend genug erschüttert wurde. Manches war seitdem unter dem Einflusse des gesammten emancipativen Strebens des 18. Jahrhunderts weiter gefördert worden. Mit durchgreifender Wirkung und entschiedenem Erfolge drang nun am Ende desselben Jahrhunderts eben die kritische Philosophie in die Gänge des alten juristischen Schulgebäudes ein, um die bestäubte Tradition zu reinigen und den spröden Buchstaben aus seiner Formalitätsburg auf den freien Plan geistiger Auffassung, Forschung und Behandlungsweise hinauszuführen. Es trat auf einmal in diesem Gebiete eine Regsamkeit und geistige Belebung ein, mit der sich nichts aus der früheren Zeit vergleicht. Wie wir gesehen, bezielte die kritische Philosophie außer der neuen Untersuchungsmethode wesentlich und eigenthümlich das Problem der Ausgleichung der Idee mit der Erfahrung, also die Verbindung der zwei Grundmomente unseres wissenschaftlichen Erkennens, die apriorische Synthese vom Standpunkte des Allgemeinen aus, und die historische Analyse, die sich zunächst in dem Kreise des Konkreten und Gegebenen bewegt. So mochte es denn wohl geschehen, daß namentlich in der Jurisprudenz, einer Wissenschaft, die fast mehr als eine andere ihren Fuß zugleich in der allgemeinen Idee und in der Positivität des Gegebenen hat, diese zwei Momente sich fast gleichzeitig mit neuem Leben geltend machen wollten. Wir finden deshalb gleich hier Quell- und Ausgangspunkte der mit dem Ende des vorigen Jahrhunderts eintretenden juristischen Doppelrichtung, welche unter dem Namen der philosophischen und der historischen Schule bis auf diesen Tag noch fortdauert, jedoch nach mancherlei Streit und Gegensatz, wie es scheint, einer Ausgleichung entgegengehen will [1]).

---

1) Vgl. außer Anderm v. Savigny's Vorrede zum „System des römischen Rechts", und H. Dernburg, „Thomasius und die Stiftung der Universität Halle, eine Rectoralrede" (Halle 1865).

Wie viel Treffliches die deutsche Rechtswissenschaft dem Wettkampfe dieser beiden Schulen zu danken habe, ist hier zunächst nicht weiter zu verfolgen. Um indeß nur Eins zu bemerken, so hat sie sich dadurch auf eine solche Höhe nationalklassischer Bedeutung erhoben, daß ihr in dieser Hinsicht keine auswärtige Literatur an Gründlichkeit, Fülle des Wissens und Allseitigkeit der Behandlung vergleichbar ist. Selbst auf den Ausdruck gesehn, bieten sich in ihrem Bereiche Ausführungen dar, welche zu den reinsten und gediegensten unserer Sprache gehören; wie wir denn gleich vorab zwei Männer nennen können, die, wenn auch erst in dem Fortschritte des 19. Jahrhunderts zur Höhe ihrer Bildung gestiegen, doch schon hier als Hauptvertreter jener Doppelrichtung in der Form klassischer Darstellung bezeichnet werden dürfen, wir meinen Thibaut auf Seiten der philosophischen und v. Savigny auf Seiten der historischen Partei. Wenn jener mit seinem dogmatisch-juristischen Wirken — seinem „Pandektensysteme" — dieser Epoche noch ziemlich nahe steht, so finden wir Letztern mit seiner gesammten Schriftstellerei dem 19. Jahrhunderte bis in die Gegenwart angehörig, in welche selbst noch sein Hauptwerk „Das System des römischen Rechts" fällt. Blicken wir aber auf den Zeitabschnitt zurück, von welchem wir jetzt eigentlich zu reden haben; so bemerken wir, wie das Kant'sche Naturrecht, welches Fichte nicht sowohl in dem Principe der subjektiven Freiheit als in seinem Bezuge zum Staate in einigen Punkten modificirte und schärfte, hauptsächlich von Juristen aufgenommen und vielseitigst bearbeitet wurde. Der größte Theil der juristischen Schriftsteller in diesem Zweige bis in unsere Tage herab hat den Kant'schen Standpunkt festgehalten, welcher die Anhänger der philosophischen Schule theils zu ihren positiven Rechtssystemen, theils zu dem Streben nach allgemeinen Gesetzbüchern hinführte.

Als Derjenige, mit dem überhaupt die Reformation der wissenschaftlichen Methode der Jurisprudenz beginnt, kann wohl Hugo († 1844) betrachtet werden. Dieser später vielverkannte Mann sollte das nicht ungewöhnliche Schicksal haben, daß eine undankbare Nachwelt über den Fortschritten die Urheber derselben vergißt und Diejenigen mit Achselzucken nennt, auf deren Achseln sie sich doch erhoben hat. Es ist wahr, Hugo hatte sich ziemlich

früh überlebt; allein darum darf die Geschichte nicht versäumen, ihm die Stelle anzuweisen, welche ihm in ihrem Zusammenhange gebührt. Hugo's eigentliche nationalliterarisch bedeutsame Wirksamkeit beginnt um den Anfang der neunziger Jahre und erstreckt sich über dieselben bis noch ziemlich tief in den Anfang unseres Jahrhunderts hinein. Bei hinlänglicher historischer Gelehrsamkeit und guter Schulbildung besaß er Geist und Scharfsinn genug, um seinen Darstellungen Leben und ein eigenthümliches, den Stoff überherrschendes wissenschaftliches Interesse geben zu können. Auch ist seine stylistische Form, die später mehr und mehr in Manier und langweilige Breite ausartete, in den Schriften, welche dieser Epoche angehören, im Ganzen von der Art, daß sie der Steifheit und Pedanterie, der man früher auf dem Felde der juristischen Literatur begegnen mußte, sich eben so bedeutend als erfreulich gegenüberstellt. Gerade durch die Vereinigung nun beider Momente, durch die Aufstellung neuer Gesichtspunkte nämlich und durch eine freiere deutschthümlichere Darstellung, gelang es ihm, den großen Einfluß auf die Umgestaltung seiner Wissenschaft zu üben, den wir ihm zugestehen müssen. Daß Hugo vorzugsweise auf den historischen Standpunkt trat und so gewissermaßen der Vater der neuen historischen Rechtsschule wurde, mag als bekannt vorausgesetzt werden. Zunächst wendete er sich gegen die sogenannte elegante Jurisprudenz, wie sie damals noch getrieben wurde, wo sie sich in übermäßigen Apparaten gelehrter Citate von allerlei Gesetzesstellen gefiel, ohne den in der Sache gelegenen Geist hervorzubilden. Nicht weniger eiferte er wider die philosophische Behandlung nach Weise der Wolff'schen Schule, die den Saft des Positiven auf ein caput mortuum formaler Abstraktion und Systematik reducirte. Gegen beide Punkte richtete er die Waffe der lebendigen Geschichte und wollte in der geschichtlich-wissenschaftlichen Betreibung der Jurisprudenz, von ihm die „historisch-systematische" genannt, zugleich einen Ersatz finden für die Aufstellung allgemeiner Gesetzbücher, deren Möglichkeit oder doch Nützlichkeit er, wie später noch entschiedener Savigny, der ihm überhaupt in der Reihe der historischen Rechtslehrer vornehmlich folgte, für die Zeit in Abrede stellte. Von dieser Seite her erwartete er „das Ende der Barbarei, worin die positive Jurisprudenz wie

er meinte, im Ganzen genommen, hinter allen übrigen Fakultätswissenschaften zurückgeblieben sei".

Diese zunächst und vornehmlich in sporadischen Kritiken kundgegebene Opposition [1]) wurde zum Theil in dem „Civilistischen Magazine" (1792) fortgesetzt, erhielt aber ihre positive Ausführung in dem Hauptwerke, welches Hugo unter dem Titel „Geschichte des römischen Rechts" (1790) herausgab. In dieser Arbeit nun gründet eigentlich Hugo's epochemachende Stellung im Kreise der juristischen Wissenschaft. Mag man auch sowohl in Absicht auf genauere Quellenforschung als auf Darstellung später über das Werk hinausgekommen sein, immerhin steht es in unserer nationalliterarischen Geschichte als ein werthvolles Denkmal da nicht nur des Fleißes, der Kenntnisse und Anordnung des Stoffs, sondern auch des Fortschritts im deutschen Ausdrucke und der freieren sprachlichen Bewegung innerhalb dieses Gebiets. In einer späteren Schrift suchte Hugo die philosophische Auffassung des Rechts mit der historischen gleichsam zu vereinigen, und so entstand seine „Philosophie des positiven Rechts", welche er an die Stelle des Naturrechts setzen wollte. So wenig ihm jene Vereinigung gelungen, so mangelhaft der philosophische Geist und so dürftig die positive Basis in diesem Versuche sein mag, jedenfalls war darin ein Weg angedeutet, der, wenn er im Geiste Montesquieu's, dem Hugo wohl die Idee abborgte, und mit der spekulativen Denkkräftigkeit Kant's weiter verfolgt worden wäre, eben so förderlich für die echte juristische Wissenschaftlichkeit als fruchtbar für die legislative Praxis hätte werden können. Hugo selbst gefällt sich in dem Buche zu sehr in allerlei Seltsamkeiten, um Sache und Wesen fest und ernstlich im Auge zu behalten.

Am tiefsten mußte der Natur der Sache nach die strafrechtliche Seite der Jurisprudenz von dem neuen philosophischen Geiste berührt werden. Daß das ganze 18. Jahrhundert von Thomasius an bis auf den italienischen humanistischen Beccaria herab — Voltaire's bezügliche Verdienste mit eingeschlossen — auf eine Verbesserung des Strafrechts hinarbeitete, darf als bekannt vorausgesetzt werden. Auch ist anzunehmen, daß das neue Stadium, in welches

1) Vgl. hauptsächlich die „Göttinger Gelehrten Anzeigen".

seit den neunziger Jahren bei uns diese Wissenschaft trat, von jenen früheren Bemühungen wesentlich mit bedingt war. Allein die nächste Anregung ging von der Kant'schen Philosophie aus, und wir müssen in ihr die eigentlichen Grundsätze der reformatorischen Theorien des Criminalrechts suchen. Indem wir von Andern absehen, wollen wir nur an Feuerbach's „Revision der Grundsätze des peinlichen Rechts" (1799), sowie an desselben „Lehrbuch des peinlichen Rechts" (1801) erinnern, eben so an Grolman's „Grundsätze der Criminalrechtswissenschaft" (1798) und an Salom. Zachariä's „Anfangsgründe des philosophischen Criminalrechts" (1805); — allen diesen und vielen gleichzeitigen Schriften desselben Fachs liegen die naturrechtlichen Ansichten der Kantisch-kritischen Schule zu Grunde.

Wollen wir zum Schlusse dieses Kapitels noch einen Blick auf das deutsche Sprachstudium werfen, so bietet sich hier kaum eine Arbeit, welche dem Literaturstande der Epoche angemessen befunden werden könnte. Auch mochte es wohl nicht leicht möglich sein, hier damals schon Ersprießliches zu leisten, indem gerade um diese Zeit unsere Sprache in vielseitiger Ausbildung und frischem Wachsthume begriffen war, zugleich ihrem klassischen Ausdrucke erst recht lebendig zuzustreben angefangen hatte. Waren doch kaum mit Herder die reichen Quellen unseres vielseitigen Idioms einigermaßen in die Schriftsprache hinübergeleitet worden, hatte doch Goethe darauf erst mit poetischer Freiheit und genialem Takte dem Provinzialismus wie den altdeutschen Sprachtönen mehrfach Bürgerrecht im Reiche des neuhochdeutschen Ausdrucks zu erringen gesucht, und machte doch Voß erst eben noch seine Versuche, die Grenzen dieses Reiches durch Eroberungen im Gebiete der niederdeutschen Mundart möglichst zu erweitern. Zwar fallen Adelung's (1734—1806) sprachwissenschaftliche Unternehmungen meist in diese Epoche, allein ohne sich ihres Geistes, Charakters und Besitzthums recht bemächtigen zu können. Adelung steht im Wesentlichen auf dem Standpunkte Gottsched's, dessen Gesichtskreis er nicht sowohl sachlich ausgedehnt, als nur mehr aufgeklärt und seiner Zeit näher gerückt hat. Geist und nationales Verhältniß unserer Sprache, wodurch sie eine eben so tiefe als vielseitige Bildsamkeit besitzt, verkennend, beschränkte er

ihren klassisch-gültigen Ausdruck fast nur auf die Meißnisch-Obersächsische Mundart, wobei er als Musterschriftsteller vornehmlich die älteren Dichter benutzte, die seit 1720 bis auf Klopstock berühmt geworden waren. Letzterer schritt ihm schon zu kühn über die Grenzen des reinen hochdeutschen Saxonismus hinaus, als daß er ihm das volle Recht klassischen Schriftthums hätte zugestehen mögen, was er noch weniger den kecken Versuchen der folgenden Genialitätsdichter zugestand.

Obwohl nun nach einigen Seiten hin zu fast gleicher Autorität und Diktatur wie sein eben genannter Vorgänger erhoben, konnte Adelung doch die engen Grenzen, welche er um unsere Grammatik und Lexikographie ziehen wollte, gegen den Andrang der neuen Sprachbewegungen nicht mit nachhaltigem Erfolg vertheidigen. Nicht bloß richtete Vossens starkgewappneter Angriff gegen sein berühmtes „Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart" eine große Niederlage in seiner beschränkten Sprachburg an, sondern auch von vielen andern Punkten her drang der Fortschritt der deutschen Sprachbildung in dieselbe ein, die Anmaßung gesetzgeberischer Ausschließlichkeit niederkämpfend. Daß übrigens dieses Wörterbuch auch innerhalb seiner engen Schranken in Absicht auf Fleiß, Kenntnisse, Genauigkeit und selbst auf mehrfache Bereicherung unseres hochdeutschen Sprachausdrucks großes Verdienst hat und namentlich dadurch eine rühmliche Stelle in der Geschichte unserer Nationalliteratur einnimmt, daß es die deutsche Lexikographie zuerst auf den kritischen Standpunkt zu heben suchte, darf nicht unerkannt und übersehen bleiben. Adelung hat bei allen seinen Mängeln der Folgezeit ernst und rüstig vorgearbeitet. Durch sein Werk „Über den deutschen Styl" (1785 ff.), welches später in der Bearbeitung von Theodor Heinsius so vielseitigen Eingang in unseren Schulen gewonnen, gab er das erste vollständige und umfassende System deutscher Stylistik, nachdem freilich Gellert's „Vorlesungen über den deutschen Styl" auf dieser Seite schon weitgreifende Erfolge gehabt hatten. Gleicherweise hat Adelung's „Deutsche Sprachlehre für Schulen" (1781) dem deutschen Sprachunterrichte eine sicherere Grundlage und festere Haltung vermittelt, als er bis dahin gehabt. Was er sonst auf dem Felde deutscher Sprachforschung und Geschichte

geleistet, übergehen wir, um nur noch darauf hinzudeuten, daß er sich auch um das vergleichende Sprachstudium bemühte; wie wir denn in dieser Hinsicht auf sein linguistisches Werk „Mithridates" (1806), welches später Vater zum Theil nach seinen Papieren fortgesetzt und ausgeführt hat, schon hingewiesen haben. Obgleich Adelung seinen ersten Vorgänger hinsichtlich jenes Werks bereits in dem bekannten Philologen des 16. Jahrhunderts Conrad Gesner hat, der unter demselben Titel einen lateinischen Versuch sprachvergleichender Wissenschaft machte; so gebührt ihm doch die Ehre, den Gegenstand in dieser neuen deutschen Wiedergeburt unserer Zeit näher gerückt zu haben. Auch Jul. v. Klaproth hat sich mit seiner „Asia polyglotta" Verdienste nach dieser Seite hin erworben, obwohl man bei ihm, auch hinsichts seiner anderweiten Schriften „Über die Geschichte Asiens", nicht immer auf haltbare Forschungen und historische Treue rechnen darf. Wie weiter abwärts W. v. Humboldt's großartige Arbeiten alles Bisherige in dieser Art überflügeln, ist kurz vorhin von uns berichtet worden. — Unter Denen, welche sich in den neunziger Jahren um die Theorie des deutschen Styls neben Adelung bemühten, darf vor Andern noch Moritz genannt werden, der auch in der deutschen Rhythmik nicht ohne Erfolg thätig war. Seine „Vorlesungen über den deutschen Styl" (1793) tragen, wie fast Alles, was der begabte, aber leider etwas zu abenteuerliche Mann schrieb, das Gepräge einer geistreichen Auffassung und frischen Behandlung.

Druck von Friedr. Andr. Perthes in Gotha.







